

Renan da Silva Dalago
Victória Nantes Marinho Adorno
(Orgs.)

DIÁLOGOS CIENTÍFICOS:

Literatura, Linguística, Educação e Interartes



SELO EDITORIAL CINE-FÓRUM UEMS

DIÁLOGOS CIENTÍFICOS:

Literatura, Linguística, Educação e Interartes

Renan da Silva Dalago
Victória Nantes Marinho Adorno
(Orgs.)

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

REITOR

Laercio de Carvalho

VICE-REITOR

Celi Corrêa Neres

GERENTE DA UUCG

Djanires Lageano Neto de Jesus

**COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO Mestrado
EM LETRAS**

Dr. Andre Rezende Benatti

**COORDENADOR ADJUNTO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
Mestrado EM LETRAS**

Dr. Altamir Botoso

COMITÊ EDITORIAL

Coletivo Cine-Fórum UEMS

CONSELHO CIENTÍFICO E LITERÁRIO

Msc. Adrianna Alberti (UFMS)

Dr. Altamir Botoso (UEMS)

Dr. Alan Silus (UFMS)

Msc. Amanda Angelozzi

Dra. Carolina Barbosa Lima e Santos (USP/UFMS)

Debora Consiglio

Dra. Edileuza Penha de Souza (UnB)

Kenny Gabriel Teschiedel

Msc. Larissa Ferreira Rachel Ortigoza (UEMS)

Lilian Solá Santiago (USP)

Msc. Mario Marcio Felix Freitas Filho

Msc. Victória Nantes Marinho Adorno

ORGANIZADORES

Renan da Silva Dalago

Victória Nantes Marinho Adorno

Copyright © 2023 CINE-FÓRUM UEMS

ISBN: 978-65-996014-3-9

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Renan da Silva Dalago

ILUSTRAÇÕES

Pedro Henrique da Costa

@men7as

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

Diálogos científicos [livro eletrônico] :
literatura, linguística, educação e
interartes / organização Renan da Silva Dalago,
Victória Nantes Marinho Adorno ; ilustração Pedro
Henrique da Costa. -- Campo Grande, MS :
Cine-Fórum UEMS, 2023.
PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-996014-3-9

1. Artigos - Coletâneas 2. Cinema - Linguagem
3. Diálogos 4. Linguística - Estudo e ensino
5. Literatura - Estudo e ensino I. Dalago, Renan da
Silva. II. Adorno, Victória Nantes Marinho. III.
Costa, Pedro Henrique da.

23-154955

CDD-370

Índices para catálogo sistemático:

1. Diálogos : Educação 370
2. Literatura : Linguagem : Diálogos 801.95

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

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.

SUMÁRIO

Sumário

ESTUDOS LITERÁRIOS

O CONFLITO IDENTITÁRIO DO SUJEITO PÓS-MODERNO NO ROMANCE LUANDA, LISBOA, PARAÍSO, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA Ana Beatriz de Souza Pereira e Lucas Gabriel de Noronha Moura	9
OS VESTÍGIOS DO TRAUMA DITATORIAL BRASILEIRO EM O CORPO INTERMINÁVEL, DE CLAUDIA LAGE Ana Beatriz de Souza Pereira	19
A IMAGINAÇÃO POÉTICA DO PROTAGONISTA INFANTIL EM “O MEU PÉ DE LARANJA LIMA”, DE JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS Ana Caroline Sartorelo dos Santos	29
A EXPRESSÃO TEATRAL PORTUGUESA DE GIL VICENTE EM AUTO DA ALMA Maria Vitória Martins Souza	39
A FLORESTA COMO REPRESENTAÇÃO ESPACIAL E TEMPORAL EM FILHOS DE SANGUE E OSSO Hélia da Silva Alves Cardoso	53
A LIBERDADE E O CORPO NO DIÁLOGO ENTRE UM PADRE E UM MORIBUNDO DE MARQUÊS DE SADE Ivã Matias da Silva Gonzalez	68
CONFLUÊNCIAS ENTRE MEMÓRIA E IDENTIDADE EM A GRAIN OF WHEAT, DE NGŪGĨ WA THIONG’O Iuri da Silva Gomes	79
DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A ALTERIDADE LEVINASIANA NA OBRA AMORES SURDOS, DE GRACE PASSÔ Mariana de Oliveira Arantes	89
IMAGENS DE UMA VÊNUS SERTANEJA: DIÁLOGO ENTRE GUIMARÃES ROSA E SANDRO BOTTICELLI Ingred de L. Pereira	101
LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS E RESSONÂNCIAS Alex Fabiano Correa Jardim e Alex Tarcísio Aguiar Ramos	116
CONTEXTURAS DE PALAVRA, IMAGEM, DESIGN E AFETOS EM CONTANDO A SEMANA, DE RENATO MORICONI André Ming	130
MOTE DA VINGANÇA: INTERTEXTOS EM VENHA VER O PÔR DO SOL E O BARRIL DE AMONTILLADO Isabella Tagata Ferreira e Giulia Micaly Vareschi	144
O SÍMBOLO COMO ESTRATÉGIA TEXTUAL EM A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE, DE ANTÔNIO CALLADO Patrícia Bersch Barbosa	157
REMINISCÊNCIAS DO ROMANTISMO EM BAIXO ESPLENDOR, DE MARÇAL AQUINO Rute Pereira da Silva	166
RESENHA CRÍTICA DE A HISTÓRIA VERDADEIRA DO SAPO LUIZ, DE LUIZ RUFFATO Noah de Aguiar Pinho	179

TROCA DE EMBALAGENS: UM CORPO SOBRANDO Deivide Almeida de Ávila e Ozana Sacramento	185
UM MUNDO EM QUE UM ZUMBAYLLU CANTA AOS VENTOS É POSSÍVEL: OS DESDOBRAMENTOS DE ERNESTO EM SI MESMO COMO MEDIAÇÃO PARA O DIÁLOGO ENTRE ANTROPOLOGIA E LITERATURA Iuri da Silva Gomes	198
VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER: UMA QUESTÃO DE PODER EM ANTÍGONA E CABEÇA DE ANTÍGONA Rute Pereira Da Silva	208
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS	
A CONSTRUÇÃO DE OBJETOS DE DISCURSO NA DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA REALIZADA NO YOUTUBE: A REFERENCIAÇÃO EM MÚLTIPLAS SEMIOSES Marcos Filipe Zandonai	220
A OUTRA MARGEM DA TELA: CORPO-IMAGEM E RESISTÊNCIA INDÍGENA NO CINEMA Tiago Éric de Abreu	236
A RESPONSABILIDADE DO SUJEITO NO DISCURSO DA PÓS-VERDADE POR UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA Mara Rubia Rodrigues Freitas	248
A SÔNIA, DE CLAUDIA ANDUJAR: ENTRE A REALIDADE E A IMAGINAÇÃO Jéssica Lacerda e Eluiza Bortolotto Ghizzi	258
A SUBJETIVAÇÃO E O USO DA LÍNGUA MATERNA EM DIFERENTES CONTEXTOS: A DIFÍCIL SITUAÇÃO DOS FILHOS “ADOTIVOS” Rita de Cássia A Pacheco Limberti	270
CONTRIBUIÇÕES DAS PRÁTICAS EXPERIMENTAIS NA QUÍMICA PARA O APRENDIZADO SIGNIFICATIVO DOS EDUCANDOS COM FEEDBACK ATRAVÉS DA TECNOLOGIA E A LINGUAGEM MIDIÁTICA TIK TOK: RELATO DE EXPERIÊNCIA EM UM COMPONENTE ELETIVA Cristina Caetano da Silva e Jessica Neves de Souza	285
O ESVAZIAMENTO TEÓRICO-FILOSÓFICO PRESENTE EM DOCUMENTOS OFICIAIS COMO ESTRATÉGIA DE ALIENAÇÃO POR PARTE DO CAPITAL: O (NÃO) ENSINO DE VARIAÇÃO LINGÜÍSTICA NA BNCC EM PERSPECTIVA Kleverson Gonçalves Willima	294
QUERIDA KITTY: PENSO EM MIM COMO UMA PESSOA FELIZ POR DENTRO, E OS OUTROS PENSAM QUE EU SOU FELIZ POR FORA TÓPICOS EM ANÁLISE DE GÊNEROS Wanessa Rodovalho Melo Oliveira	310
TÓPICO EM ANÁLISE DE GÊNEROS Dennis Castanheira	323
UMA SALA DE AULA DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA DE ACOLHIMENTO (PLAc): TRANSLINGUANDO PARA ESPERANÇAR Juliana Vieira Leite da Silva	338
VAI, MALANDRO! AS RELAÇÕES DE PODER NOS FIGURINOS DA ÓPERA DE RUY GUERRA Silvia Maria Monteiro Trotta, Daniele Marcal Spada e Leonardo Augusto de Jesus	352

“VOZES DAS MULHERES DA PERIFERIA”: A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NO DOCUMENTÁRIO NÓS, CAROLINAS (2017)

Nathalia Roman Gomes

365

INTERARTES, EDUCAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

SERTÃO DE MULHERES EMPODERADAS CONFIRMA AVANÇO NA TELEDRAMATURGIA

Aurora Almeida de Miranda Leão

378

NATUREZA A 24 FUSOS POR SEGUNDO TRABALHANDO SOZINHOS: FORMA E DISCURSO NO CINEMA ANTROPÓFAGO BRASILEIRO

Samir Gid Rolim de Moura Moreira

390

A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DE NOVA YORK NO CINEMA CATÁSTROFE: UMA ANÁLISE A PARTIR DOS FILMES “UM DIA DEPOIS DE AMANHÃ” E “EU SOU A LENDA”

Leandro Wagner de Albuquerque da Silva e Ilze Lopes da Silva

405

MARCAS DA VIOLÊNCIA OBSTÉTRICA: UMA ANÁLISE LITERÁRIA- ETNOGRÁFICA DO CORPO E SUAS REPRESENTAÇÕES

Maiara Ricalde Machado Avanci

416

DO POPULAR AO MASSIVO: UM ESTUDO SOBRE AS ADAPTAÇÕES DE GABRIELA, CRAVO E CANELA PARA AS TELENOVELAS DA REDE GLOBO

Gedy Brum Weis Alves

432

PSICOLOGIA, CINEMA E AUTONOMIA INTERPRETATIVA: A EXPERIÊNCIA DO PROJETO “PSICOCINE UTP”

Bárbara Piazza dos Reis

446

REVELANDO CONSTELAÇÕES: O MÉTODO DE WALTER BENJAMIN E THEODOR ADORNO

Victor Finkler Lachowski

462

UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA SOBRE REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPOS NA CONSTRUÇÃO DA SUPER-HEROÍNA SHAMROCK

Leice Daiane de Araújo Costa, Rosilaine Costa dos Santos e Sanio Santos da Silva

478

REFLETINDO SOBRE OS SENTIDOS NARRATIVOS EM SEX, LIES AND VIDEOTAPE (STEVEN SODERBERGH, 1989)

Bárbara Piazza dos Reis

494

AMBIVALÊNCIA DO MONSTRO NA CONTEMPORANEIDADE: UMA ANÁLISE DA MINISÉRIE DRÁCULA

Cosmo Jadson Alves Leite e Wesley Mayron Cunha Pacheco

504

INTERARTES NA MARCHA PARA JESUS: O FORTALECIMENTO DO TURISMO RELIGIOSO E SUAS EXPRESSÕES POR MEIO DA MÚSICA

Lígia Chaves Ramos dos Santos, Lindsei Chaves Ramos e Janaína dos Santos Miranda

518

A HETEROGENEIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA CULTURA CAIPIRA PRESENTE NOS QUADRINHOS CHICO BENTO MOÇO

Thiago Henrique Fernandes Coelho

530

AS CONTINGÊNCIAS DA VIDA SOCIOCULTURAL: A COMUNIDADE DO PASSO DO LONTRA NO PANTANAL SUL-MATO-GROSSENSE

Tatiane Aparecida Dreger De Souza Fernandes e Ana Adelaide Ortega

542

AS FACES DA MORTE: ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES NO CINEMA Isabela Gunther Leiria e Henrique Dendena Schaefer	552
AS GANHADEIRAS DE ITAPUÃ: DA BAHIA PARA O SAMBÓDROMO DA MARQUÊS DE SAPUCAÍ Hélia da Silva Alves Cardoso	568
A SUBLIMAÇÃO EM BLOW UP: O CINEMA COMO EXPLOSÃO TERAPÊUTICA INCONSCIENTE Marceli Menegat e Gerson Luís Trombetta	583
CAPIVARA MÁGICA: PINTURA DE MÁSCARAS DE PAPELÃO COM GRAFISMOS INSPIRADOS EM INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL Maurício Cintrão França	596
ESPAÇOS DE EXPERIÊNCIA E HORIZONTES DE EXPECTATIVA EM JOINVILLE (SC): SOBREPOSIÇÕES SOCIAIS NO MONUMENTO AO IMIGRANTE Gabriel Henrique de Oliveira Furlanetto	603
ESTILO E VISÃO NA ESCRITURA DE MARCEL PROUST Fernando Guimarães Saves e Aguinaldo José Gonçalves	618
EXPRESSÕES DE GÊNERO EM PABLO VITTAR: UM OLHAR SEMIÓTICO PARA ALÉM DO BINÔMIO MASCULINO-FEMININO Felippe Pimenta Rodrigues de Oliveira	628
“HÁ DE SER O QUE A RODA TECER”: ANÁLISE DA COESÃO NARRATIVA NA SÉRIE A RODA DO TEMPO Jardel Lucas Garcia	645
LUGARIDADE DAS ADOLESCÊNCIAS NO XX FESTIVAL CURTA ESCOLA Marina de Fátima Souza	660
CRÍTICA DE FILME: O CASO DO MENOR ABANDONADO E DA TRAVESTI NA PÁGINA DE APRESENTAÇÃO DO FILME PIXOTE (1980), DO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO Izaque Anversi Coqui	668
O INSÓLITO VOO DO CEGONHO: O MODO FANTÁSTICO NA TELENOVELA ÊTA MUNDO BOM! Thiago Henrique Fernandes Coelho	684
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO MONOMITO NOS FILMES A ERA DO GELO E DIVERGENTE Letícia Gantzias Abreu	694
PARTICIPAÇÃO EM COLETIVOS DE CINEMA NAS PERIFERIAS DA CIDADE DE SÃO PAULO: ORGANIZAÇÃO DE DEBATES SOBRE FILMES BRASILEIROS E OFICINAS DE CRIAÇÃO DE CURTAS-METRAGENS Mariana Cunha Bhering	705
CIENTÍFICA FICÇÃO: UMA ABORDAGEM PARA O ENSINO DE CIÊNCIAS EM UMA DISCIPLINA ELETIVA Jéssica Neves de Souza e Cristina Caetano da Silva	722
O PROJETO DE EXTENSÃO CINEMODA E A CONSTRUÇÃO DE DIÁLOGOS POR MEIO DO FIGURINO Débora Pires Teixeira, Deborah Damasceno Klinger Vieira Araújo, Clarissa Alves de Novaes e Celina A. Lisboa Valente Carlos	734
O QUE PODE UM CORPO? NOTAS DE MODA, ARTE E FILOSOFIA Bruna Nogueira, Betinha Yadira Augusto Bidemy e Angela Guida	747

PREFÁCIO

O Cine Fórum surgiu em 2018, em uma mesa de bar, e nós nos orgulhamos de dizer isso sempre, porque o pensamento científico e as melhores ideias podem surgir em qualquer lugar, dentro ou fora da academia, pelos doutores que ali estão, ou por nós “meros” graduandos mortais. Naquele mesmo ano, realizamos a primeira edição do evento. O conceito principal era levar até alunos da graduação, da pós-graduação e comunidade externa, a literatura, a linguística, o cinema, a arte e, a partir dessas vertentes, proporcionar o debate. Em seu primeiro ano, tivemos como temática “um toque na ferida” e nos propusemos a discutir religião, sexualidade e os corpos marginalizados pela sociedade.

Em 2019, na segunda edição do Cine Fórum, nós crescemos, ganhamos espaço e apoio, além de patrocínio da Livraria Cultura e SESC, o que nos possibilitou fazer um evento ainda maior e contar com nomes conhecidos no meio literário, artístico e cinematográfico. Com a temática “Conexões”, o segundo Cine-Fórum propôs discussões e debates acerca das relações humanas, sociais, suas conexões do amor ao ódio e seus desdobramentos. No segundo ano, ainda de forma presencial, o evento ocorreu em três dias, com uma programação de 36h.

Em 2020 – nada foi amor - o mundo começou a parar, a gente pensou em desistir, mas seguimos, seguimos por cada pessoa que acreditou e acreditava e ainda acredita nesse projeto, com o distanciamento social - nós - da Equipe do Cine pensamos em fazer o contrário e aglomerar virtualmente no mundo, o máximo de pessoas possível e isso aconteceu no ano seguinte.

Em 2021, veio a oportunidade de fechar esse ciclo do Cine Fórum e fizemos isso da forma mais linda do mundo, com ajuda da tecnologia e mantendo o distanciamento social. Conseguimos em 2021 a participação de Escritoras Contemporâneas maravilhosas como **Aline Bei e Giovana Madalosso**, estivemos junto a atores, diretores, roteiristas, cantoras e documentaristas “grandiosos” como o ator **Ghilherme Lobo**, a diretora **Julia Rezende**, o criador de **Castelo Ra-Tim-Bum Flavio de Souza**, a cineasta **Lilian Santiago**, a cantora **MC THA** e a documentarista **Alice Riff**. Passaram por aqui também professores e escritores geniais como **José Luiz Fiorin, Marcos Bagno, Lucia Santaella** e o professor, escritor e pesquisador **Jeferson Tenório**. Além disso, estiveram com a gente, em um bate-papo incrível, **Vaneza Oliveira e Dani Libardi**, respectivamente atriz e diretora da primeira série brasileira original Netflix, no Painel 3%.

Depois do nosso último ato, pessoas da nossa equipe tomaram sua jornada pela vida e o que eram 10 viraram 5, hoje, somos 3. Três pessoas que lutam para que o Cine-Fórum não morra nos corações de quem acreditou em nós, mas, infelizmente a gente nunca sabe o que pode acontecer no próximo ano. Talvez a gente se encontre em 2024. Talvez não, isso só os Deuses e Deusas mitológicos podem prever, até lá a gente só pode prometer uma coisa, nós vamos tentar. **Esse projeto tem que ser eterno, assim como cada palavra publicada aqui nesse e-book, escrita com carinho, que vocês vão ler nas próximas páginas, durante os próximos anos.**

Um e-book feito com amor, um e-book feito de amor, com democracia e respiro de que dias melhores vieram e ainda virão mais e mais.

Esperamos nos ver aqui e agora e pelos próximos anos.

ESTUDOS LITERÁRIOS

Estudos Literários



O CONFLITO IDENTITÁRIO DO SUJEITO PÓS-MODERNO NO ROMANCE *LUANDA, LISBOA, PARAÍSO*, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

Ana Beatriz de Souza Pereira (UFRN)¹
anabeatriz81souza@gmail.com

Lucas Gabriel de Noronha Moura (UFRN)²
lucasgnomoura@gmail.com

MEMÓRIA E TRAUMA EM ANGOLA E PORTUGAL, UM CONTEXTO DE GUERRAS

Luanda, Lisboa, Paraíso (2019), apenas pelo título, convida o leitor contemporâneo a conhecer a intrincada relação entre as histórias de Angola e Portugal em um período particularmente conturbado de suas existências como países. Certamente, o objeto de estudo e a delimitação deste trabalho permitem, por intermédio das personagens, um pequeno vislumbre da dinâmica de relação entre essas duas nações durante os anos de 1970 e 1980. Na verdade, a premissa do segundo romance da escritora Djaimilia Pereira de Almeida, aliás, uma portuguesa nascida em Angola, proporciona uma fotografia de todo o século XX, girando em torno das palavras “pertencimento” e “descolonização”: Aquiles, filho de Cartola, nasceu com o calcanhar malformado e com o destino traçado, visto que, desde pequeno, sempre soube que aos quinze anos de idade seria submetido à uma cirurgia para o tratamento dessa enfermidade; logo, pai e filho precisam deixar a terra natal, Luanda, para enfrentar esse desafio na capital portuguesa.

A fim de estabelecer um contexto mais amplo, é preciso ressaltar que o pano de fundo desta viagem se dá durante o período final da Guerra Colonial Portuguesa, ocorrida entre os anos de 1961 e 1974, e o início da Guerra Civil Angolana, em 1975. Segundo José Brandão (2008), o primeiro conflito, também conhecido como Guerra do Ultramar, foi um embate entre as Forças Armadas Portuguesas e os movimentos de libertação das antigas colônias – Angola, um dos cenários da narrativa, Moçambique e Guiné-Bissau – marcando o fim da história do colonialismo português e configurando-se como um momento traumático para o povo lusitano. Quanto ao segundo, consequência do primeiro, foi uma guerrilha interna que perdurou até o ano de 2002. Com a libertação do país, isto é, com a chegada da independência, dois movimentos anticolonialistas, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional de Independência Total

¹ Licenciada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e mestranda em Estudos da Linguagem (PPgEL), com ênfase em Literatura Comparada, pela mesma instituição.

² Licenciado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

de Angola (UNITA), de caráter comunista e anticomunista, respectivamente, iniciaram uma disputa de poder. É nesse contexto de guerra e independência que se passa *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019).

Ao discutir, em “Psicanálise Mítica do Destino Português”, a trajetória identitária do povo português até a Revolução dos Cravos e seus desdobramentos, o filósofo Eduardo Lourenço trabalha com a noção freudiana de trauma, para referir-se a quatro episódios que teriam marcado, de maneira indelével, a identidade do povo português por terem sido, na perspectiva psicanalítica, geradores de um sofrimento tão intenso que teriam provocado feridas incuráveis no jeito de ser lusitano. Para Lourenço (2007), depois da fundação do reino, da morte de D. Sebastião e da União Ibérica, e do *Ultimatum* inglês, a maneira como os portugueses tiveram de sair de suas “províncias ultramarinas” (o eufemismo político criado por Salazar) teria sido o quarto momento traumático, a despeito de o próprio desfecho da guerra colonial, desfavorável para Portugal, não ser considerado por Lourenço como um trauma em si mesmo:

Treze anos de guerra Colonial, derrocada abrupta desse império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um traumatismo profundo – análogo ao da perda da independência – mas a um repensamento em profundidade da totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo. (LOURENÇO, 1978, p. 46)

Isso posto, esclarecemos que esta pesquisa, à parte a ousadia de refutar um pensamento do maior filósofo português do século XX e destas primeiras décadas do XXI, considera a perspectiva de interpretação da guerra colonial portuguesa como um episódio traumático para Portugal, atentando para a presença da memória e do testemunho na narrativa. Aliás, traumático não só para a antiga metrópole, o que é o foco do projeto de pesquisa, mas também para as ex-colônias, uma vez que as consequências desses conflitos permanecem inerentes aos seus povos até a atualidade, como veremos ao longo da discussão. Além disso, propomos uma análise a partir da aproximação entre literatura e a sociologia, ou melhor, entre a ficção, como representação da realidade, e as interações sociais e culturais que podem ser investigadas.

Nesse sentido, a notoriedade da mudança no comportamento do homem pós-moderno, ou melhor, em sua identidade, especialmente após os eventos traumáticos citados, foi o que motivou esta análise. Por isso, o objetivo do estudo, além de tentar entender a maneira em que a autora Djaimilia Pereira de Almeida se vê interpelada pela presença de um passado colonial ainda tão recente em seu país, é, sobretudo, compreender como se dá o mecanismo do conflito identitário no sujeito pós-moderno em seu romance.

ENTRE LUANDA E LISBOA: AS TRANSFORMAÇÕES IDENTITÁRIAS

Esta obra de Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), aborda temáticas indispensáveis para compreender a modernidade, ou melhor, o sujeito pós-moderno e a sua relação com a sociedade. Certamente, por meio das personagens Cartola e Aquiles, pai e filho, respectivamente, a narrativa convida o leitor contemporâneo a pensar no modo como a identidade de um sujeito é construída para além da esfera particular, isto é, em como o indivíduo se configura convivendo socialmente. Ainda, como citado, outro fator relevante, que se dá ao fundo da narrativa, é o cenário entre guerras: o fim da guerra colonial portuguesa, em 1974, que deu início à guerra civil em Luanda no ano seguinte, 1975.

Para discutir acerca de questões identitárias é preciso, primeiro, entender que a noção de identidade é algo escorregadio e mutante, como aponta Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós modernidade*: “O próprio conceito do qual estamos lidando, ‘identidade’, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser posto à prova” (2006, p. 8). Nesse sentido, por se tratar de uma concepção abstrata, mas igualmente significativa, devemos nos ater às concepções de identidade observadas pelo sociólogo, em especial a que diz respeito ao sujeito pós-moderno.

De volta ao romance e às personagens principais, faremos uma breve interrupção do raciocínio para traçar um desenho das personalidades desses dois homens. Pai e filho nasceram em Luanda, ainda quando essa era colônia de Portugal, e, em função de uma má formação no calcanhar do filho, os dois precisaram migrar para as terras lusitanas a fim de corrigir o problema por meio de um tratamento. Quanto à Cartola, é certo que, em sua terra natal, viveu dias de glória atuando como uma espécie de enfermeiro e parteiro ao lado do médico português Barbosa da Cunha, sempre carregando consigo um ar saudoso: “A sua memória tinha ficado presa ao Império como uma renda esgarçada a um alfinete” (ALMEIDA, 2019, p. 13). Quanto a Aquiles, um jovem de quinze anos, nota-se que a anomalia no calcanhar, justificativa do nome de batismo, representa, figuradamente, a dor e a superação do povo luandino após a guerra colonial: “Aquiles era a prova de que havia vida depois da independência” (ALMEIDA, 2019, p. 63).

Também é válido apontar que, antes mesmo do início da experiência de leitura, o próprio título da obra compõe um exercício de reflexão interessante sobre a identidade pós-moderna. Mais que um referencial bibliográfico, o nome da obra em questão introduz a ideia de “lugar” como elemento importante na formação dessas duas personagens. Na contemporaneidade, tomando as palavras de Hall,

As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade. (HALL, 2006, p. 49).

Por esse ângulo, o fator da “nacionalidade” é um elemento chave na obra. Presente em cada contexto da convivência das personagens, o local de nascimento é um grande ponto de distinção entre a percepção de si e do outro. Enquanto Cartola vê-se como “português em potencial”, dada toda sua admiração pelos símbolos lusitanos, aqueles que o rodeiam jamais o verão como tal. Cada movimento sua mira a conquista de uma pretensa “glória ocidental”, o que é visto desde o momento em que batiza o próprio filho. Não à toa, dá à criança o nome de um herói grego.

Ainda a partir do nome da obra e da presença, na narrativa, dos lugares a que esse título se refere, é importante notar, na perspectiva bakhtiniana do *cronotopo*, que, mais do que simplesmente batizar o romance, essa sequência, da maneira como foi construída, traz em si as marcas das transformações socioeconômicas e identitárias vividas por Cartola e Aquiles, dividindo seu périplo em três momentos (o *chronos*), caracterizados pelos lugares (o *topos*) em que viveram. Se na Luanda que Cartola deseja “vomitar”, sua família levava uma vida de classe média, na Lisboa que ele deseja conquistar a situação torna-se bem diferente: o dinheiro que tinham mal dá para as despesas básicas e para manterem-se em uma pensão próxima ao hospital em que Aquiles fazia seu tratamento. Isso os leva para o terceiro momento-lugar, o bairro do Paraíso, localidade muito pobre na periferia de Lisboa. Assim, a trilha cronotópica instituída pelo título do romance é percorrida pelos protagonistas, que vivem, além das mudanças socioeconômicas, as transformações identitárias consequentes desse percurso.

Após esse retrato, podemos dizer que, devido à mudança de país durante o período conflituoso já mencionado e ao desejo de conquistar a nacionalidade portuguesa, Cartola e Aquiles se encontram diante de uma crise identitária. Na verdade, Cartola é, explicitamente, quem se depara com essa confusão. Pelo prisma das noções de pátria ou nação, a identidade desse sujeito se fragmenta em virtude da aparente sensação de deslocamento, ou melhor, de não pertencimento. Sobre Angola, o desejo é de não pertencer; já sobre Portugal, se deseja pertencer, mas não se compatibiliza: “O pai de Aquiles queria vomitar Luanda, mas ainda não conseguia; queria livrar-se da primeira vida, mas ela fazia-lhe frente; passar à próxima etapa, mas era ainda o mesmo homem” (ALMEIDA, 2019, p. 43).

E, a partir disso, percebe-se como o próprio apelido do parteiro de Luanda é um interessante objeto de análise. Sem jamais descobrir o verdadeiro nome de Cartola, a alcunha que lhe resta traz associação a um acessório elegante, amplamente associado à aristocracia. Desse modo, quanto mais persegue o “sonho lusitano”, mas encontra e nega diferenças entre si e aqueles que o rodeiam na terra de seus sonhos, provocando o nascimento de uma repulsa em relação ao que quer que represente seu elo com África. É o que se vê na mudança de comportamento entre ele e a esposa, a personagem Glória.

Tão fascinado é o patriarca da família angolana pelas grandes histórias ocidentais que, além de nomear seu filho como um herói, decide tratar sua própria esposa como uma rainha de Ítaca às avessas. Isto pois, enquanto na Odisséia, Penélope prova sua fidelidade ao sempre esperar por Ulisses e este sonha em voltar para casa, Cartola e Glória conformam-se com a possibilidade de nunca mais ver um ao outro.

Cartola fez questão de ser ele a fazer as malas que levaria para Lisboa. Fechados no quarto, o marido levou uma tarde inteira a arrumar a bagagem enquanto a mulher, deitada na cama, lhe dava recomendações. Por dentro, Glória estava mais resignada do que Cartola. Se ele sentia que não a voltaria a ver, a ela a partida parecia-lhe um intervalo depois do qual se reencontrariam. (ALMEIDA, 2019, p. 18).

Certamente, através de tantas cartas e telefonemas trocados, torna-se cada vez mais evidente a impossibilidade de retorno do “Papá”. Sem jamais compartilhar suas insatisfações, o imigrante tenta mascarar não apenas sentimentos, mas a suas mudanças internas. A cada nova vivência, ele fica mais distante de si mesmo, mas, ironicamente, continua presente para sua “Mamã” através dos contatos à distância. Em outras palavras, podemos dizer que o “Cartola Angolano” passa a viver apenas como personagem de uma literatura íntima; e o “Cartola não-português” vive a ilusão de algo que não consegue ser.

Sonhando em um dia ser o “Cartola português”, o patriarca da família nutre, sem perceber, o sentimento que origina a “fissão” de si mesmo. Alimentando a culpa cristã tão presente na cultura de um dos países mais católicos da Europa, Cartola não abdica de sua “Mamã” – por mais inclinado que se demonstre a essa atitude – receando pelo estado dependente da esposa. Assim, enquanto redator ou falante, este se demonstra amoroso, presente, mas, a partir de cada ponto final e cada telefone ao gancho, questiona-se sobre o real sentimento diante da relação.

Destarte, sustentando, por anos, a aparência de um marido presente, enquanto cresce seu desconforto, Cartola não imagina que, um dia, Angola, figuradamente, viria ao seu encontro. Seu eu “não-português”, tão alheio a qualquer coisa que lembre de sua antiga vida africana, é incapaz de manter aparências a um contato frente-a-frente e, quando sua filha, Justina, o visita, torna-se evidente que o homem que saíra de Luanda já não existe mais: “Cartola já não era bem o mesmo, nem ela a mesma filha que ele tinha deixado em Luanda” (ALMEIDA, 2019, p. 106-107). A partir desse encontro, que desperta tantas lembranças de uma vida passada, a identidade “não-portuguesa” entra em conflito. Cartola, então, vê-se cada vez mais “apátrida”.

Nesse sentido, a vinda de Justina põe fim ao “sonho português” e força os familiares a encararem a vida que têm. Ao passo que, uma vez chegados a Portugal, esperavam melhor qualidade de vida, a insegurança reinava em suas noites, esperando o aconchego da família angolana. Todavia, o reencontro com parte dessa família torna evidente o sentimento de não-

pertencimento do pai e filho. Sobra, então, encarar tudo o que agora vivem: “Da noite para o dia, Justina forçava-os a um desembarque, sem se aperceber que sete anos depois a bagagem deles ainda não tinha chegado em Lisboa” (ALMEIDA, 2019, p. 108). Diante disso, com o passar do tempo, o patriarca parece cada vez mais em paz com seu “eu angolano”, e, aos poucos, encara a realidade como realidade de fato, e não como sonho, vivendo cada amargura que cerca sua vida.

Dessa maneira, esse impasse identitário torna a personagem um indivíduo fracionado, cheia de nuances ao ponto de manter duas personalidades: a primeira, em Luanda, uma figura importante para a comunidade; a segunda, em Lisboa, um trabalhador submisso e renegado. Dito de outro modo, a questão se resume às problemáticas levantadas a partir das dicotomias *colônia e império* ou *colonizado e colonizador*, que surgem com o advento da pós-modernidade.

Entre tantos aspectos do cotidiano de Aquiles e seu pai, o relacionamento entre eles e um nativo torna-se boa alegoria da conversão de prazeres para desprazeres. O Dr. Barbosa da Cunha, figura tão admirada por Cartola é, de início, carismático e, de certa forma, acolhedor. É importante ressaltar que a personagem Barbosa da Cunha, indivíduo de nacionalidade portuguesa, atuou como médico em Angola durante os anos da Guerra Colonial, configurando-se, portanto, como uma figura de importância para a comunidade. Foi ao lado dele que Cartola pôde construir uma reputação em seu país de origem. Sendo assim, como importante representante do papel de colonizador, as aparências iniciais não conseguem ser mantidas e, com o passar do tempo, seu comportamento permanece passivo, mas cheio de agressividade:

O rapaz aproximou-se da mesa e cumprimentou o doutor. ‘Não tenho trocos, desculpe lá.’ ‘Dr. Barbosa da Cunha, sou eu, o Aquiles, filho do Dr. Cartola de Sousa, de Moçâmedes.’ ‘Desculpe, homem, já disse que não tenho nada. Ponha-se a andar, se faz favor.’. (ALMEIDA, 2019, p. 137).

O comportamento do médico traz à tona a ideia de que, independentemente da visão que tenhamos de nós mesmos, a interação com o meio revela grandes incertezas. E, para além disso, mostra as divergências de comportamento em relações de poder: enquanto um servente lhe é útil, sua atitude é branda; já, quando o menor não lhe convém, vale arrastá-lo ao status de “invisível”. Portanto, mais que arrogante, o gesto do colonizador é violento, pois tira do colonizado todo o reconhecimento que pensara conquistar.

Tantos são os conflitos identitários do romance, representados pelas personagens, que até mesmo aqueles que deveriam ser simples momentos de prazer ou alívio, tornam-se reveladores e cheios de questionamentos. É o exemplo de uma simples celebração: ao provar um torrão de Alicante que ganhara entre os prêmios de uma rifa de Natal, Cartola enfrenta o triste contraste do doce com a amargura do “não-lugar”. Em um instante, a personagem imagina tudo aquilo que sonhou conseguir na realidade que fantasiou para si, na identidade que pensou que poderia, um dia, alcançar:

Estava absorvido a lamber as pontas dos dedos que lhe souberam a amêndoa amarga. Dentro da boca, o torrão de Alicante trincado aos poucos com os dentes da frente como bocadinhos de vidro não o enviou nem à infância nem ao futuro nem ao verão, mas a um fundo de boca onde, numa continuidade, tudo o que alguma vez lhe soubera bem estava de novo ao seu alcance. Não era a memória que o engolia, mas um elo tangível a coisas nunca vistas embora sentisse próximas. (ALMEIDA, 2019, p. 140).

A experiência vivida por Cartola, misteriosa, mas repleta de revelações, apresenta o mesmo caráter de outras vivências experimentadas anteriormente por ele: tanto é decisiva, quanto inconclusiva. Enquanto essas reflexões forçam-no a encarar a triste realidade que vive, e contentar suas expectativas passadas apenas como sonhos frustrados, o leitor contemporâneo é incapaz de prever qual será o próximo passo do personagem, ainda que saiba que ele andarás em círculos. Desse modo, mesmo que o que lhe é revelado mude sua perspectiva do mundo, a sensação é de permanência em um limbo.

Nessa perspectiva, a situação da personagem Cartola simboliza a angústia do homem pós-moderno e, de certa maneira, representa também a forma pela qual autores da contemporaneidade, como a própria Djaimilia Pereira de Almeida, buscam intervir acerca da presença de um passado colonial em seus países. Ou seja, é admissível inferir que, como consequência, debater acerca da instabilidade identitária é uma forma de lidar com essa intimação do pretérito. Contudo, o estado do indivíduo fragmentado tende a ser dubitável e contraditório, por isso, compreendê-lo faz-se a melhor solução. Dito isso, vejamos algumas considerações sobre sujeito pós-moderno:

O sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 13).

À vista disso, levantamos a reflexão de que a própria modernidade, no tempo da narrativa, passava por alterações, uma vez que, na época, Luanda enfrentava um processo de transformação: de colônia à nação independente. Aliás, muito dessa apropriação de diferentes identidades resulta do papel social que Cartola desempenha na sociedade de cada país, como dito anteriormente. Dessa forma, é importante destacar que o sujeito pós-moderno tende a assumir identidades distintas em diferentes espaços, assim como a personagem em questão, dado que esse tipo de identidade se inclina a misturar-se com o ambiente em que vive, conforme ilustra esta passagem do romance:

Por isso, em Lisboa, Cartola esperava ter a sua vida de volta. [...] Sentia que regressar a Luanda seria como morrer de livre vontade. E então sabia por que escolhera ficar em Lisboa mesmo sem condições e acochado pelo medo. A última coisa que queria era voltar a trançar o cabelo da mulher. Morreria de tristeza se tivesse que voltar a fazê-lo. [...] e ele sentia Portugal como um livramento. (ALMEIDA, 2019, p. 70)

Recapitulando: em Angola, Cartola é respeitado, tratado quase como um médico; em contrapartida, em Portugal, exerce uma atividade subalterna, no ramo da construção civil, e sofre, como imigrante, com as adversidades da vida. De acordo com Hall (2006), essa fragmentação da identidade, não só na narrativa, mas também na sociedade de maneira geral, está, evidentemente, relacionada aos recortes de classe, raça e gênero e, sobretudo, ao modo em que esses recortes são interpretados atualmente, pois, quando alterado o modo de percebê-los, a noção de identidade também tende a se metamorfosear.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando o perfil das personagens, é possível reconhecer, em diversos níveis, a noção de identidade pós-moderna. Seja em Cartola, Aquiles, Justina ou em Barbosa da Cunha, notam-se conflitos que põem em xeque qualquer estabilidade sobre o “ser” em meio a sociedade. Longe disso, paira o questionamento se na pós-modernidade é possível “ser”; provavelmente seja mais fácil para o indivíduo manter a condição de “estar”. Seguindo essa lógica, conclui-se que a personagem Cartola pode “estar afável” aos comentários de sua “Mamã” ou “estar avesso” a qualquer pessoa que o lembre de onde realmente veio. Já Aquiles, pode “estar feliz”, mas, possivelmente, nunca “seja feliz” efetivamente. Quanto à Justina, pode “estar conformada” com vida de cuidadora, abdicando da sua própria, ou pode “estar sonhando” com um outro futuro. Por último, Barbosa da Cunha pode “estar simpático” aos caros amigos de terras distantes, ou “estar revoltado” com os invasores imigrantes.

Assim, é possível para o leitor contemporâneo transferir os conflitos do romance para si mesmo, percebendo que as certezas do momento presente podem não ser as mesmas após certas experiências. Como as personagens, o ser humano, fora da ficção, é cheio de incertezas sobre si, tomando os seres dessa narrativa como companheiros das dúvidas sobre o que cerca a vida. Desta história, percebe-se que, aos poucos, o sujeito extrai do mundo o traço de identidade que o convém. De fato, em diversas medidas, o indivíduo é, como afirma Hall (2006), “fracionado”.

Diante do retrato das personagens Cartola e Aquiles, principalmente do primeiro, e das considerações acerca do sujeito pós-moderno, pode-se dizer, portanto, que o romance da escritora Djaimilia retrata o conflito identitário do homem pós-moderno e contemporâneo. Logo, a noção de uma identidade unificada e imutável fica para trás, deixando de existir, quando o indivíduo, na ficção e na realidade, se depara com as grandes mudanças sociais provenientes das Guerras Colonial Portuguesa e Civil Angolana para, em seguida, dar lugar a uma concepção de identidade variada e, muitas vezes, não resolvida.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Luanda, Lisboa, Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1988.
- BRANDÃO, José. **A Cronologia da Guerra Colonial: Angola - Guiné - Moçambique, 1961-1974**. Lisboa: Prefácio, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. "Psicanálise Mítica do Destino Português". In.: **O Labirinto da Saudade**. 10ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

OS VESTÍGIOS DO TRAUMA DITATORIAL BRASILEIRO EM O CORPO INTERMINÁVEL, DE CLAUDIA LAGE

Ana Beatriz de Souza Pereira (UFRN) ¹

anabeatriz81souza@gmail.com

RASTREANDO OS VESTÍGIOS: A MEMÓRIA COMO DISPOSITIVO NARRATIVO

A partir do golpe de 1964 contra o governo democrático e popular do então presidente João Goulart, o país atravessou sofregamente a ditadura civil-militar que durou duas décadas, de 1964 a 1985. Durante esse momento, o Brasil enxergou-se preso à uma mordaca que instaurou medo e que, por consequência, oprimiu, reprimiu e deprimiu a população. Se, por um lado, a ditadura lançou um novo modelo econômico e promoveu um “milagre” nesse quesito, por outro, ao fim dos anos 1970, pode-se dizer, segundo Netto (2014), que o regime modificou a estrutura da sociedade brasileira, ou melhor, a estrutura de classes, gerando novos problemas e potencializando conflitos de caráter social. Todavia, para além dessa análise de cunho marxista, é importante explicitar o maior problema desse período, que, infelizmente, ainda se faz presente na contemporaneidade: a constante ameaça à democracia.

É nesse contexto, em meados dos anos 1970, sob o governo de Emílio Garrastazu Médici, que o romance *O corpo interminável* (2019) – vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura 2020 – da escritora Claudia Lage, é ambientado, aliás, uma parte dele, já que a obra apresenta duas narrativas paralelas. Na primeira, o narrador Daniel, filho de uma desaparecida política, busca, na contemporaneidade, enfrentar o silêncio instalado pela família e conhecer mais acerca de suas origens, isto é, da mãe e do período ditatorial. Durante essa investigação, o jovem conhece Melina, uma moça que compartilha das mesmas angústias e do interesse pela causa, com quem estabelecerá um relacionamento amoroso. Na segunda narrativa, entra-se em contato com uma série de episódios de guerrilheiras que se encontram nas mais diversas situações, desde em momentos de fuga, reclusão ou até tortura. Assim, por meio da personagem Daniel, cria-se um fio narrativo que liga o presente ao passado na tentativa de tecer e entender a trajetória dessa mãe, isto é, das muitas mulheres que lutaram contra o regime.

Vê-se, portanto, que *O corpo interminável* (2019) se trata de uma narrativa memorialística em que não só a memória individual se faz presente, mas também a coletiva. Para Halbwachs (2013), os

¹ Licenciada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e mestranda em Estudos da Linguagem (PPgEL), com ênfase em Literatura Comparada, pela mesma instituição.

dois tipos de memórias, individual e coletiva, estão sempre em consonância, pois a memória individual tem como referência uma experiência coletiva. Em consequência da presença contínua da memória, como peça constituinte da História, essa se torna naturalmente um dispositivo narrativo literário na obra em questão, na verdade, na ficção brasileira contemporânea. À vista disso, esse aspecto, que se manifesta tanto na forma quanto no conteúdo da obra, configura-se como chave de leitura central para análise deste trabalho. Para tanto, outros autores como Pollak (1989) e Gagnebin (2006), que apresentam discussões acerca das memórias subterrâneas, do esquecimento e da lembrança, agregam fortemente a este debate.

Atrelado à memória, encontra-se também o trauma, conceito apresentado por Sigmund Freud (1920) e discutido por Favero (2009) em sua tese de doutorado. No romance em questão, percebe-se o aparecimento do trauma como uma experiência que marca o indivíduo, ou seja, a construção da sua identidade, e, conseqüentemente, da sociedade. Nesse caso, partindo do reconhecimento da ditadura militar como um evento traumático, é possível pensar o trauma como *transmissão* e *herança* (CRUZ, 2021), principalmente se considerarmos que os efeitos de uma experiência como essa se manifestam apenas posteriormente. Além disso, ao reconhecer o trauma, torna-se indispensável admitir a necessidade de narrá-lo, como afirma Seligmann-Silva (2008).

No que se refere à fortuna crítica da obra, é admissível considerá-la pequena, uma vez que se trata de um romance contemporâneo recente. No entanto, apesar de atual, é possível encontrar discussões que versam sobre as temáticas latentes nesta pesquisa. Desse modo, complementam o referencial teórico apresentado os artigos “Espirais da memória em *O corpo interminável*, de Claudia Lage”, de Antônio Coutinho Soares Filho (2021), e “Aporias da memória: estratégias de escrita resistente em três romances contemporâneos brasileiros”, de Dayane de Oliveira Gonçalves (2021), que discorrem sobre a memória e comparam a obra de Claudia Lage a, por exemplo, *K.: Relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski. Somando a fortuna crítica à fundamentação teórica proposta, obtém-se o início da fórmula que permite apreender a análise desta estreita ligação entre a literatura e a sociedade.

Um ponto pertinente para esta análise é a própria produção literária brasileira contemporânea. A partir dos anos 2000, o surgimento de romances que abordam a ditadura militar como tema principal ou secundário – por exemplo, as obras *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum, e *Outros Cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende – aumentaram em grande escala: “[...] alguns livros inserem a ditadura como pano de fundo ou contexto histórico da narrativa que modifica a trajetória de um personagem; [...] e outros em que a ditadura é central tanto para a forma e quanto no tema.” (CRUZ, 2021, p. 43). Assim, pode-se inferir que ainda há muito o que dizer sobre o assunto, sobretudo porque a memória possibilita que isso seja feito.

Nesse sentido, a pergunta problema que impulsiona esta discussão é: quais são as marcas e as consequências da ditadura militar sobre a literatura brasileira contemporânea e, mais especificamente, sobre essa obra? Para respondê-la, objetiva-se investigar, a partir da memória como dispositivo narrativo, os vestígios do trauma da ditadura militar e as consequências desse evento na literatura brasileira contemporânea, especificamente no romance *O corpo Interminável* (2019), além de apurar a construção do narrador e da sua linguagem, bem como da personagem Daniel e, baseando-se nisso, apontar os rastros do trauma detendo-se na narrativa principal do romance, a primeira. Ao propor uma análise que procurou compreender os desdobramentos do regime ditatorial brasileiro como experiência traumática, pode-se dizer que o resultado deste trabalho revela vestígios de um trauma não trabalhado que, por vezes, interfere na subjetividade e na memória do brasileiro.

Antes de iniciar a análise propriamente dita, se faz necessário esclarecer o método adotado no presente estudo, o qual consiste em, dialeticamente, articular o texto literário e a realidade histórica, partindo da leitura do romance para o contexto social e cultural, nos termos sistematizados por Candido (2014) em sua obra *Literatura e Sociedade*, atuando como pilar teórico-metodológico central. Ressaltamos que este trabalho apresenta uma abordagem bibliográfica de natureza qualitativa, apoiando-se na fortuna crítica e no referencial teórico supracitado para edificar uma ponte entre literatura e sociedade, forma e conteúdo da referida obra. Com esse propósito, relacionamos teoria literária a teorias sobre memória e trauma (POLLAK, 1989; GAGNEBIN, 2006; HALBWACHS, 2008; SELIGMANN-SILVA, 2008; FAVERO, 2009; CRUZ, 2021) para analisar o narrador, as personagens, o contexto histórico da época e a literatura contemporânea.

A fim de propor um raciocínio coerente com o objetivo deste trabalho, demarcou-se o possível caminho para a investigação de tais vestígios: primeiro, o apontamento de algumas questões de fundo narrativo; segundo, as de cunho teórico, quanto à memória e trauma; e, por fim, a articulação dos dois pontos anteriores com o interesse de compreender como os aspectos do fundo narrativo refletem-nos de caráter teórico.

PARA ALÉM DAS MARCAS NO ÁLBUM DE FOTOGRAFIAS: O REGIME DITATORIAL COMO UMA EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA

Voltar os olhares ao narrador-personagem do romance é o primeiro passo para a análise deste texto. Na verdade, para compreender a construção dessa peça é necessário voltar-se à mãe desaparecida, cuja ausência o assombrou desde a infância: “Um menino que imaginava a morte da mãe de diferentes formas. Que colocava sangue e violência nessas mortes.” (LAGE, 2019, p. 25). Julia, mãe da personagem em questão, viveu a época do conhecido “milagre econômico” que exigiu em troca a condição política de instalar um Estado terrorista, no qual regia a ordem de eliminar a

oposição clandestina por meio de uma grande rede de policiais militares, bem como de delatores, que intimidavam a sociedade ao impor, entre outras coisas, a censura e a tortura (NETTO, 2014). Assim, é nesse difícil contexto dos anos de chumbo que a guerrilheira desaparece e, simultaneamente, dá início a história de Daniel, permeada por lacunas e taciturnidade: “[...] esse menino cresceu imerso no silêncio do avô.” (LAGE, 2019, p. 25).

O silêncio despertou curiosidade em Daniel e, quando adulto, o desejo de investigar o mistério envolto no desaparecimento, ou melhor, na morte da mãe serviu como catalisador das suas ações a ponto de influenciar seus relacionamentos interpessoais, como o namoro com Melina, personagem também interessada em entender os acontecimentos do regime ditatorial brasileiro. Isso posto, é possível afirmar que essa ausência, transformada em enigma, molda Daniel não só como personagem, mas também como narrador, visto que o fantasma da mãe vagueia e direciona sua narração em primeira pessoa:

[...] não era nela [a mãe] nem em seu sorriso que pensava, mas na sua ausência e na sua morte nunca confirmada, no seu corpo que não estava, que não se podia ver nem tocar, *isso me assombrava*, como um monstro no armário [...] (LAGE, 2019, p. 42, grifo nosso).

Os aspectos formais também influenciam a narração, visto que, como comentado, o romance se divide em duas narrativas, a primária e a secundária. A obra apresenta quatro partes, denominadas, respectivamente, de “distâncias”, “presenças”, “distâncias” e “corpos”, nas quais há pequenos capítulos que oscilam entre os pensamentos de Daniel e de outras vozes, possivelmente de guerrilheiras, inclusive de sua mãe, tornando assim o romance polifônico². Enquanto narrador, Daniel é a âncora que prende a narrativa ao presente, ao contemporâneo, utilizando a memória como dispositivo narrativo para apurar o entendimento de sua história: “[...] mas a cova é um memória, saí de lá e ainda estou, e esse movimento de sair do lugar e permanecer na memória é continuar, é nunca ir embora.” (LAGE, 2019, p. 99).

Segundo Norman Friedman (1967 *apud* CARVALHO, 1981), a narração em primeira pessoa é caracterizada como uma descrição dos fatos do romance que ocorre por meio do “eu” como protagonista. O “eu” protagonista, entretanto, corresponde apenas à uma visão central, a visão da personagem principal da história. Sendo assim, pode-se dizer que, através da memória, Daniel vai evocando uma história que compõe o cenário da narrativa, ainda que em alguns momentos ela apresente lacunas devido ao silêncio presente em sua infância: “O que eu fiz? O que meus pais fizeram? [...] O que aconteceu com a minha memória? Não sei.” (LAGE, 2019, p. 58).

² Em síntese, a polifonia é caracterizada pela presença, numa mesma narrativa, de múltiplas vozes e consciências independentes que podem ou não interagir entre si. (BEZERRA, 2010 *apud* FILHO, 2021).

A memória, que neste romance atua como mecanismo narrativo, pode ser definida, a grosso modo, como uma capacidade psíquica do ser humano que o permite preservar, lembrar e relembrar o passado. Certamente, essa noção carrega consigo o paradoxo de ser, simultaneamente, passado e presente, visto que o sujeito, ao relembrar um momento, porta consigo uma recordação que ainda está viva, mas que já não está mais aqui, como a imagem da mãe de Daniel. De modo geral, a narrativa presente em *O corpo interminável* (2019) abarca os conceitos de memória individual e coletiva (HALBWACHS, 2013), sendo a primeira a história de Daniel e a segunda a história oficial sobre a ditadura brasileira, concomitante a da personagem, uma vez que a história nacional se apresenta como a forma mais completa de memória coletiva.

Todavia, sabe-se que a história de uma guerrilheira desaparecida, em outras palavras, de mulheres opositoras ao Estado terrorista não consta na história oficial do país. Por esse ângulo, vê-se que o outro lado não foi contemplado de maneira plena, sendo, em grande parte, ocultado dos registros, pois ainda são poucos os relatos conhecidos da história.

[...] uma pessoa que existiu, mas é tão pouco quando há algo maior aí que se cala, pessoas que foram arrancadas de suas casas, de suas famílias, e sumiram depois de longas sessões de torturas, jogadas no fundo do mar, incineradas em fornos a lenha, industriais, ou enterradas em cemitérios clandestinos. São essas as pessoas transformadas em corpos [...]. (LAGE, 2019, p. 43).

De acordo com Pollak, “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subalternas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominantes, se opõem à ‘Memória Oficial’, no caso a memória nacional” (1989, p. 4). Portanto, ao rememorar e contar a história dessa mulher, por meio de Daniel, o romance legitima uma memória subalterna que vai de encontro à memória nacional, trafegando na contramão em direção aos conceitos apresentados por Halbwachs (2013).

A memória subalterna é a história esquecida propositalmente, clandestina à história oficial, o que dificulta a sua reminiscência. Na narrativa de Lage, esse obstáculo é agravado pelo silêncio, em outras palavras, pelas questões em aberto que impedem o preenchimento das lacunas: “É possível remontar as palavras, as imagens, os espaços vazios?” (LAGE, 2019, p. 192). Para Pollak, é justamente esse fator que dá significação a memórias subterrâneas como a história de Daniel e sua mãe:

[...] essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente [...] permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. (POLLAK, 1989, p. 5)

Ao permanecer viva, através de familiares e conhecidos, essa memória subterrânea disputa diretamente com a memória oficial, a nacional, resistindo ao apagamento promovido pelo Estado e, conseqüentemente, pelo tempo. Nota-se que, no romance, a transmissão da lembrança da mãe se dá oralmente e através de fotografias, ainda que de maneira escassa, uma vez que, inicialmente, as informações que Daniel obtém sobre a mãe são cedidas pela figura do avô, espontânea ou furtivamente ao encontrar a edição do livro *Alice no país das maravilhas*, o clássico de Lewis Carroll, que pertenceu a Julia, e ao manejar o álbum de fotos:

[...] mas o álbum tinha as marcas das fotografias, e as fotos soltas não se encaixavam com as marcas. Os tamanhos e as bordas eram diferentes. A sequência fora interrompida. A ordem das fotografias familiares quebrada após a foto da adolescente com espinhas, como se nada tivesse acontecido depois. [...] As fotos sumiram, mas as marcas ficaram, sempre há algo que fica. (LAGE, 2019, p. 40).

Além das marcas no álbum de fotografias, outra marca que permaneceu foi a do trauma. Diante dos episódios que ocorreram durante as duas décadas de regime, entre 1964 a 1985, é inadmissível que a ditadura militar brasileira ainda não seja reconhecida como um evento histórico traumático para o país. Seguindo a divisão de Halbwachs (2013) acerca das memórias individual e coletiva, deve-se aplicá-la ao trauma, configurando-o também como individual e coletivo, sendo o primeiro componente do último, ou seja, é a soma de experiências traumáticas individuais que tornam este momento coletivo perturbador. Nessa perspectiva, Cruz afirma que,

O trauma individual e o trauma nacional coletivo são estruturantes dos processos políticos, jurídicos e sociais brasileiros e têm sido há muito tempo recalcados na sociedade brasileira como um todo (CRUZ, 2021, p. 38).

Sendo assim, reconhecer esse evento se faz indispensável, bem como reconhecer as memórias subterrâneas que o compõem, uma vez que, ao fazer isso, compreende-se melhor a atual conjuntura do Brasil, afinal Daniel “[...] não sabia como isso era possível, viver em uma época imune ao que ela traz.” (LAGE, 2019, p. 23). À vista disso, é notório que esse reconhecimento valida a dimensão do apagamento memorialístico que deixa marcas até os dias atuais, figuradas, por exemplo, nos últimos quatro anos de governo.

Apesar desse reconhecimento, sabe-se que Daniel não vivenciou diretamente o trauma em questão. Contudo, a ausência da sua mãe e a *transmissão transgeracional* (CRUZ, 2021) dessa história converte a situação numa experiência traumática. Considerando a curiosidade do narrador-personagem de captar, desde a infância, o hiato acerca da mãe, verifica-se que o trauma, como uma força motriz, rege seus atos: “O trauma levaria, portanto, a uma fixação do sujeito em um momento específico do seu passado, do qual não consegue libertar-se” (FREUD, 1920 *apud* FAVERO, 2009).

Nesse sentido, é válido pensar no trauma como herança, refletindo como esse evento histórico ainda gera efeitos colaterais subjetivos e sociais nas gerações posteriores a de quem viveu de maneira concreta o trauma: “[...] não se deve herdar nenhum peso que não o nosso.” (LAGE, 2019, p. 106).

Ainda, ao enxergar o trauma como herança, é possível refletir sobre o ato de narrar o trauma, haja vista que Daniel configura-se, formalmente, como narrador-personagem. Embora a discussão promovida por Seligmann-Silva (2008) aborde o surgimento da ação de narrar o trauma em decorrência da Segunda Guerra Mundial, em especial da *Shoah*, no romance de Claudia Lage, Daniel, na condição de herdeiro do trauma de outrem, encontra dificuldades para narrar a sua experiência:

Para ultrapassar a aparência é preciso narrar e a imagem não narra, é preciso existir testemunhos dos acontecimentos e não temos, nossa mente se detém no formato de uma foto assim como nossos olhos, estamos soltos no tempo e presos na aparência. Não podemos narrar. (LAGE, 2019, p. 105).

Frente a essa impossibilidade, pode-se dizer que a imaginação circunda a narrativa, uma vez que o protagonista não detém informações verídicas sobre o paradeiro da mãe, imaginando constantemente o seu fim: “A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Se a definição de trauma engloba grandes eventos de caráter violento e inesperado, é aceitável que esses não sejam compreendidos de imediato, voltando, mais tarde, como herança por meio de *flashbacks*, pesadelos e/ou da imaginação aliada, nesse caso, à narração:

Assim, a transmissão dos sentidos do passado ditatorial brasileiro e latino-americano está aberta, em questão, e aqueles que não o viveram, seja porque não tinham nascido, porque não estavam no espaço dos acontecimentos, ou porque o experimentaram de outras formas, também têm muito a dizer. (CRUZ, 2021, p. 58).

Ligando o conceito de memória subterrânea ao de trauma, pode-se afirmar, portanto, que *O corpo interminável* (2019) se trata de uma narrativa que porta em seu conteúdo a noção de memória traumática. Desse modo, ao utilizar a memória como mecanismo narrativo, Daniel evidencia os vestígios do trauma ditatorial brasileiro, enquanto herança, que se manifesta, principalmente, por meio da ausência e do silêncio. Aliás, essa imagem de vestígio, ou melhor, de rastro, é regularmente associada à memória:

Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Entre o presente e o passado, os rastros da memória e, especialmente, do trauma oscilam a narrativa de Lage. Na verdade, a título de esclarecimento, *rastro* e *vestígio* são palavras sinônimas, ambas remetem à pisada/pegada deixada ao caminhar, ou ainda a qualquer sinal de que algo passou/sucedeu. Sem dúvida, nessa obra, buscar vestígios do trauma ditatorial por meio da memória demonstra coerência. Logo, a articulação entre as questões do fundo narrativo, como a análise do narrador, e as de caráter teórico, sobre memória e trauma, permitiram o encontro do vestígio traumático mais latente: o silêncio envolta da história dos desaparecidos políticos. Para além disso, verifica-se que o trauma ditatorial avança reiteradamente, como herança histórica, uma vez que esse não foi trabalhado e seus vestígios refletem na sociedade brasileira contemporânea continuamente, como declara Daniel: “Não há como fugir dessa sensação, de que somos uma continuidade do tempo.” (LAGE, 2019, p. 134).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante notar como o narrador-personagem do romance de Claudia Lage utiliza a memória, uma memória subterrânea, na tentativa de resgatar a imagem da mãe guerrilheira. Efetivamente, Daniel lida, no presente, com um passado ainda não resolvido, lembrando a negação de pertencimento desse à memória coletiva e à história nacional: “Julia. Ver o nome da minha mãe escrito numa carta era como marcar de tinta azul a sua existência” (LAGE, 2019, p. 178). Portanto, ao recusar-se a virar as costas para o passado, a personagem central reelabora essa memória marcada pelo silenciamento imposto pelo trauma e, em consonância, pelo governo.

Analisar a obra *O corpo interminável* é um convite para examinar também a sociedade brasileira, já que o primeiro é produto, que reflete e refrata, do segundo. Dessarte, a história ficcional de Daniel aponta vestígios do trauma que ainda não foram discutidos abertamente e que repercutem na contemporaneidade, tornando, por esse motivo, fortemente necessária a postura de rememorar narrativas marginalizadas, isto é, silenciadas pela “Memória Oficial”. Lembrar e considerar a ditadura civil-militar brasileira como um trauma é uma “tarefa altamente política: [visto que] lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror” (GAGNEBIN, 2006, p. 47). Em suma, nesse debate, pensar literatura e sociedade em conjunto esculpiu fundamentalmente a compreensão acerca da subjetividade e da memória do tecido social brasileiro, na qual impera o silêncio, que ameaça constantemente a democracia.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. O foco narrativo. *In*: CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981, p. 8-14.

CRUZ, Lua Gil da. **Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI**. 2021. - Tese de doutorado - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2021.

FAVERO, Ana Beatriz. **A noção de trauma em psicanálise**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2009.

FILHO, Antônio Coutinho Soares. Espirais da memória em *O corpo interminável, de Claudia Lage*. **Entre Letras**, n. 12 (2), 2021, p. 99-117. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/12747>. Acesso em: 18 de abr. 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GONÇALVES, Dayane de Oliveira. Aporias da memória: estratégias de escrita resistente em três romances contemporâneos brasileiros. **Literatura e Autoritarismo**, n. 38, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/67797>. Acesso em: 18 de abr. 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Editora Centauro, 2013.

LAGE, Cláudia. **O corpo interminável**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

NETTO, José Paulo. **Pequena história da ditadura brasileira** [livro eletrônico]: (1964-1985). 1ª ed. São Paulo: Editora Cortez, 2014.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 13 de jun. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 17 fev. 2008.

A IMAGINAÇÃO POÉTICA DO PROTAGONISTA INFANTIL EM “O MEU PÉ DE LARANJA LIMA”, DE JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS

Ana Caroline Sartorelo dos Santos (UNESP) ¹
ana.sartorelo@unesp.br

INTRODUÇÃO

A imaginação está presente em nossas vidas a todo instante, mas é na infância que ela se desenvolve. Quando a criança começa a ter ciência de si e do mundo ao seu redor, passa a idealizar situações e criar cenários fictícios. É interessante o exercício de analisar uma brincadeira infantil. Os indivíduos que dela participam parecem estar dentro de uma bolha, onde tudo é possível. Personagens infantis que habitam as páginas de um livro não são diferentes. Muitas vezes o autor reproduz suas próprias lembranças de infância e as recria em um novo contexto, com um novo nome ou idade. É praticamente impossível ler uma boa história protagonizada por crianças e não se identificar, voltar no tempo e relembrar a criança que um dia já foi.

Zeze, como é carinhosamente conhecido o personagem principal de “O meu pé de laranja lima”, de José Mauro de Vasconcelos, é uma pessoa determinada e com uma imaginação extremamente fértil. O presente artigo se propõe a analisar a forma em que é construída a imaginação do protagonista e como essa relação com a ilusão afeta seu cotidiano. Trabalharei com as vivências de Zeze visando identificar a forma como sua vida é transformada através das experiências imaginárias.

Em “O meu pé de laranja lima” vamos acompanhar Zeze, de apenas seis anos. O garoto vem de uma família simples, da Zona Norte do Rio de Janeiro. Com o pai desempregado e seus familiares passando por necessidade, o menino cria para si diversos universos nos quais a brincadeira e a imaginação surgem como forma de escape. Quando os pais de Zeze se mudam para uma nova casa, cada irmão mais velho escolhe uma árvore do quintal para chamar de sua, enquanto resta para ele um pequeno pé de laranja lima (que se torna um de seus melhores amigos e companheiro de aventuras).

¹ Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

A obra abordada se trata de um romance autobiográfico. No livro em questão, encontramos uma narrativa que retrata a infância do autor. Podemos notar, inclusive, que o protagonista possui o mesmo nome do escritor, José Mauro de Vasconcelos (cujo apelido é Zezé). A narrativa se desenvolve a cerca de assuntos como a família e a vida privada, a valorização da vida cotidiana e na própria sociedade, as dificuldades da classe trabalhadora e a dor da perda. Embora “O Meu Pé de Laranja Lima” seja classificado como autobiográfico, não seguirei o caminho da autobiografia em minha leitura.

Em “O meu Pé De Laranja Lima”, encontramos uma espécie de relato pessoal, no qual o autor retrata alguns acontecimentos vivenciados por ele na infância. Apesar do foco da pesquisa ser sobre a imaginação do personagem, não podemos ligar os devaneios apenas a eventos divertidos e criativos. Muitas vezes esses eventos estão relacionados ao cotidiano duro que Zezé levava. Em sua maioria, os acontecimentos do livro relatam a dor e a tristeza que uma criança não deveria conhecer.

O PÉ DE LARANJA LIMA

Como dito anteriormente, a família de Zezé vivia em extrema necessidade. Até chegado o tempo que, com o pai desempregado, precisaram se mudar para uma casa ainda mais simples. É na nova residência que Zezé se depara com seu novo amigo imaginário: o pé de laranja lima. A partir daí a árvore passou a ser um refúgio, para onde ele fugia toda vez que se sentia solitário. No início o menino relutou em aceitar a árvore, mas logo descobriu que ela era especial:

[...] Glória soltou a minha mão e esqueceu-se de que estava ficando mocinha. Desabalou à carreira e abraçou a mangueira.
- A mangueira é minha. Peguei primeiro.
Antônio fez a mesma coisa com o pé de tamarindo. Não sobrara quase nada para mim. Olhei quase chorando para Glória.
- E eu, Godóia?
- Corre lá no fundo. Deve ter mais árvore, bobo.
Corri, mas só encontrei um capinzal crescido. Um bando de laranjeira velha e espinhuda. Junto do valão tinha um pequeno pé de laranja lima.
Fiquei desapontado. Todos estavam visitando os cômodos e determinando para quem seriam os quartos.
Puxei a saia de Glória.
- Não tinha nada mais.
- Você não sabe procurar direito. Espere aí que vou achar uma árvore para você.
E logo depois ela veio comigo. Examinou as laranjeiras.
- Você não gosta daquela? Olhe que é uma bela laranjeira.
Não gostava de nenhuma mesmo, nem daquela. Nem daquela, nem de nenhuma. Todas tinham muito espinho.
- Para ficar com essas feiuras, eu ainda preferiria o pé de laranja lima.
- Onde?
Fomos lá.

- Mas que lindo pezinho de laranja lima! Veja que não tem nenhum espinho. Ele tem tanta personalidade que a gente de longe já sente que é Laranja Lima. Se eu fosse do seu tamanho, não queria outra coisa. (VASCONCELOS, 2019, p. 35-36).

Quando paro para analisar esse trecho, o que me chama a atenção é a relutância em aceitar as laranjeiras restantes. Zezé diz que elas têm muito espinho, mas me parece uma desculpa para não aceitar algo que reflete tanto quem ele é. A criança, ainda que pequena, enfrenta muitos espinhos em sua vida. Talvez, aquelas árvores lhe lembrassem demais de sua realidade, algo que com a imaginação ele tentava ofuscar. Depois de um tempo, ainda ressentido pela árvore que lhe restou, algo acontece:

Emburrei. Sentei no chão e encostei a minha zanga no pé de Laranja Lima. Glória se afastou sorrindo.

- Essa zanga não dura, Zezé. Você vai acabar descobrindo que eu tinha razão.

Cavouquei o chão com um pauzinho e começava a parar de fungar. Uma voz falou vindo de não sei de onde, perto do meu coração.

- Eu acho que sua irmã tem toda a razão.

- Sempre todo mundo tem toda a razão. Eu é que não tenho nunca.

- Não é verdade. Se você me olhasse bem, você acabava descobrindo.

Eu levantei assustado e olhei a arvorezinha. Era estranho porque sempre eu conversava com tudo, mas pensava que era o meu passarinho de dentro que se encarregava de arranjar fala.

- Mas você fala mesmo?

- Não está me ouvindo?

E deu uma risada baixinha. Quase saí aos berros pelo quintal. Mas a curiosidade me prendia ali.

- Por onde você fala?

- Árvore fala por todo canto. Pelas folhas, pelo galhos, pelas raízes. Quer ver? Encoste seu ouvido aqui no meu tronco que você escuta meu coração bater.

Fiquei meio indeciso, mas vendo o seu tamanho, perdi o medo. Encostei o ouvido e uma coisa longe fazia tique... tique...

- Viu?

- Me diga uma coisa. Todo mundo sabe que você fala?

- Não. Só você.

- Verdade?

- Posso jurar. Uma fada me disse que quando um menininho igualzinho a você ficasse meu amigo, que eu ia falar e ser muito feliz (VASCONCELOS, 2019, p. 36-37).

A tristeza, junto com o sentimento de ser o único que não possuía algo que queria, fez Zezé expandir sua imaginação e recriar através de imagens oníricas um pé de laranja lima que fala. Podemos notar, e isso ficará mais claro no decorrer do artigo, que vários dos episódios de devaneio poético surgem quando o protagonista enfrenta uma situação complicada em sua vida. Aqui, se sentindo excluído, ele recorre a fantasia para suprir uma necessidade.

Quando se fala em devaneio poético pensa-se na distorção da realidade. Muitas vezes o sonhador atribui traços poéticos a imagens que não necessariamente possuem essas características.

Através da transformação dessas figuras o criador passa a vivenciar a realidade de outra maneira, como se as imagens oníricas criadas fossem incontestáveis. Essa experiência é descrita por Bachelard:

Ao falar de uma Poética do devaneio, embora durante muito tempo eu tenha sido tentado pelo título mais simples, “O devaneio poético”, pretendi assinalar a força de coerência que um sonhador recebe quando é realmente fiel aos seus sonhos, e seus sonhos adquirem uma coerência graças aos seus valores poéticos. A poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e o seu mundo. Enquanto o sonho noturno pode desorganizar uma alma, propagar, mesmo durante o dia, as loucuras experimentadas durante a noite, o bom devaneio ajuda verdadeiramente a alma a gozar do seu repouso, a gozar de uma unidade fácil. Os psicólogos, em sua embriaguez de realismo, insistem demais no caráter de evasão dos nossos devaneios. Nem sempre reconhecem que o devaneio tece em torno do sonhador laços suaves, que ele é “ligante” – em suma, que, em toda a força do termo, o devaneio “poetiza” o sonhador (2009).

Mesmo sendo termos com palavras distintas, devaneio e imaginação, o devaneio poético está ligado diretamente a imaginação poética, visto que nos dois casos existe a capacidade de criar imagens autônomas que fogem do caráter representacional dessas figuras. A palavra “sonhador” usada por Bachelard é muito poética ao meu ver, pois é exatamente assim que enxergo nosso protagonista, Zezé.

O JARDIM ZOOLOGICO

Trago muitos trechos da obra ao longo do discurso pois sinto que eles falam por si sós. Outro exemplo, que encontramos no livro com passagens dessa poética imaginação, está nos momentos em que Zezé cita o galinheiro em seu quintal, ou, na mente fértil do menino, o Jardim Zoológico. Uma das principais características do devaneio poético é essa capacidade de renovação das imagens. Em seus passeios pelo zoológico, Zezé sempre estava diante de experiências inéditas, porque a imaginação poética formulava as imagens com uma pluralidade de sentidos. É possível notar no trecho abaixo como a criação desses cenários funcionava:

Chegamos até perto do galinheiro velho. Dentro as duas frangas claras estavam ciscando e a velha galinha preta era tão mansa que a gente até coçava a cabeça dela.
- Primeiro vamos comprar os bilhetes de entrada. Dê-me a mão que a criança pode se perder nessa multidão. Viu como está cheio aos domingos?
Ele olhava e começava a enxergar gente por toda a parte e apertava mais minha mão.
Na bilheteria empinei a barriga para frente e dei um pigarro para ter importância. Meti a mão no bolso e perguntei à bilheteira:
- Até que idade criança não paga?
- Até cinco anos.
- Então uma de adulto, faz favor.

Peguei as duas folhinhas de laranjeira de bilhete e fomos entrando.
- Primeiro, meu filho, você vai ver que beleza são as aves. Olhe papagaios, periquitos e araras de todas as cores. Aquelas bem cheias de penas diferentes são as araras arco-íris.
E ele arregalava os olhos extasiado.
- Eu queria era chegar logo nos leões.
- Já vamos lá.
[...]
- Chegamos.
Apontei as duas leas amarelas, bem africanas. Quando ele quis alisar a cabeça da pantera negra...
- Que idéia, pequerrucho. Essa pantera negra é o terror do Jardim. Ela veio pra cá porque arrancou dezoito braços de domadores que comeu.
Luís fez uma cara de medo e retirou o braço apavorado (VASCONCELOS, 2019, p. 29-30).

Com o devaneio poético, Zezé levava seus irmãos a viver toda a intensidade dos passeios imaginários em torno do jardim zoológico. A potência dessa imaginação fazia com que o galinheiro assumisse forma de um zoológico. Apesar de ser uma construção antiga e mal acabada, as imagens do galinheiro se renovavam para se transformar em um local grande com muitos tipos de animais. Quanto mais utilizavam recursos lúdicos em suas brincadeiras, mais o cenário se tornava real para eles.

Em “O Meu Pé de Laranja Lima”, a memória manifesta-se ainda, e de forma continuada, na mistura entre o concreto e a fantasia e entre o sonho e a realidade. O protagonista imagina diálogos com seres personificados e recria espaços de fantasia no quintal de sua casa. Assim como no caso do Zoológico, onde Zezé levou seu irmão Luís a enxergar animais selvagens onde não havia, temos também outra brincadeira em que o menino consegue transformar as imagens e criar um cenário onde é possível sentir medo:

Plequet-plequet-plequet!
A cavalada dos índios estava fazendo um barulho louco. O vento, a galopada, a carreira louca, as nuvens de poeira e a voz de Luís quase que gritando.
-Que foi? Algum búfalo veio para o seu lado?
-Não. Vamos brincar de outra coisa. Tem muito índio e estou com medo (VASCONCELOS, 2019, p.106).

É interessante ressaltar que, embora não parecesse, Zezé compreendia sua dura realidade. Por mais que, em sua maioria, os acontecimentos do livro retratem esse lado sonhador do personagem, o menino entendia o cotidiano que enfrentava. Pode parecer que ele não passava de uma criança que vivia de ilusão, criando e distorcendo cenários em sua cabeça, mas Zezé possuía uma bela sensibilidade quando se tratava de sua família. Exemplo disso é quando ele comenta a vida difícil da mãe desde muito nova. Observando suas palavras, conseguimos perceber a empatia empregada

por ele e como, apesar de viver sempre no mundo da imaginação, ele conseguiu entender pelo que a mulher passou:

Mamãe nasceu trabalhando. Desde os seis anos de idade, quando fizeram a Fábrica que puseram ela trabalhando. Sentavam Mamãe bem em cima de uma mesa e ela tinha que ficar limpando e enxugando ferros. Era tão pequenininha que fazia molhado em cima da mesa porque não podia descer sozinha... Por isso ela nunca foi à Escola e nem aprendeu a ler. Quando eu escutei essa história dela fiquei tão triste que prometi que quando fosse poeta e sábio eu ia ler minhas poesias para ela. (VASCONCELOS, 2019, p. 34-35).

O PÁSSARO DE ZEZÉ

Existe um momento na história que me encanta muito. Apesar de não estar ligada diretamente a esses devaneios poéticos e a criação de cenas, encontramos uma pontinha da imaginação do menino que florescia desde muito novo:

Se não estivesse na rua eu começava a cantar. Cantar era bonito. Totoca sabia fazer outra coisa além de cantar, assobiar. Mas eu por mais que imitasse, não saía nada. Ele me animou dizendo que era assim mesmo, que eu ainda não tinha boca de soprador. Mas como eu não podia cantar por fora, fui cantando por dentro. Aquilo era esquisito, mas se tornava muito gostoso... Totoca me deu um puxão. Eu acordei.
– Que é que você tem, Zezé? – Nada. Tava cantando.
– Cantando?
– É
– Então eu devo estar ficando surdo.
Será que ele não sabia que se podia cantar para dentro? Fiquei calado. Se não sabia eu não ensinava (VASCONCELOS, 2019, p. 13-14).

Percebemos que Zezé estava cantando uma canção em sua mente, com sua voz interior, mas o menino não entendeu a indagação do irmão que estranhou quando o menino disse o que estava fazendo. Para ele, era normal “cantar para dentro” e provavelmente algo que nem todos deviam saber fazer, já que ele diz “Se não sabia eu não ensinava”. Em sua ingenuidade, ele presumiu que o irmão não entenderia o que se passava, então não deu mais explicações. Totoca não podia ouvir a cantoria de Zezé por se tratar de notas musicais imaginadas, não eram sentidas com o ouvido, mas com a alma. Nesse momento Zezé nos leva a pensar em uma fala de Bachelard (2008), quando diz que se está na idade de imaginar, não se sabe dizer como e por que se imagina. Quando se pode dizer como se imagina, já não se imagina.

Outra fala, um pouco relacionada a isso é quando Zezé diz “meu passarinho lá dentro me falou uma coisa”. Nesse trecho podemos deduzir que o protagonista entendia seus pensamentos como se

um pássaro vivesse em sua mente. Claro que se pode atribuir a fatores de idade, por exemplo. Por ser uma criança, é comum que ele pensasse algo parecido, mas levando em consideração todo o contexto, podemos relacionar esse acontecimento a imaginação do protagonista: “fui me lembrando de alguma coisa que tinha acontecido uma semana antes. Meu passarinho lá dentro falou uma coisa” (VASCONCELOS, 2019, p. 19).

Zezé estabelece amizade e mantém diálogos imaginários com seres que não são humanos e apenas lhe são “visíveis” a si próprio e mistura personagens e cenários ficcionais. Percebemos, pela próxima citação, que a família do menino já havia se acostumado com seu jeito perspicaz. Ao final do livro, quando Zezé adoece, todos logo ligam o acontecimento ao fato de que Minguinho, como era chamado o pé de laranja lima, seria cortado:

-Foi um choque muito grande. Um trauma muito forte. Ele só viverá se conseguir vencer esse choque.
Glória levou o médico para fora e contou.
-Foi choque mesmo, doutor. Desde que soube que iam cortar o pé de laranja lima ficou assim.
-Então precisam convencê-lo de que não é verdade.
-Já tentamos de todas as maneiras, mas ele não acredita. Para ele, o pezinho de laranja é gente (VASCONCELOS, 2019, p. 183).

Nosso protagonista era conhecido por suas traquinagens, vivia sempre aprontando. Seus parentes lhe falavam tanto sobre a figura do diabo que ele realmente acreditava ser um, ou possuir um dentro dele. Para muitos, ser comparado com algo ruim ou bom era apenas isso, uma comparação, uma metáfora talvez. Mas Zezé era diferente, e com toda sua imaginação se via como a figura de quem tanto falavam. Nos trechos a seguir percebemos como as falas de seus familiares, munidas de toda essa imaginação que o menino tinha dentro de si, influenciaram em como o garoto se enxergava:

Parece que o diabo fica soprando coisas no meu ouvido. Senão eu não inventava tanta peraltice como diz meu Tio Edmundo.
[...]
O diabo se soltou dentro de mim. A revolta estourou como um furacão. No começo veio uma simples rajada (VASCONCELOS, 2019, p. 150).

CONCLUSÃO

Toda essa experiência, encontrada nas páginas do livro, só foi possível porque Zezé deixou de enxergar superficialmente os objetos (laranjeira, galinheiro, etc) e as situações (visita ao galinheiro, cantar uma canção, etc). Usando sua imaginação, ele se permitiu um olhar poético para tudo o que

enfrentava na vida. Claro que em “O Meu Pé de Laranja Lima”, pelo fato de o protagonista ser criança, nós aceitamos melhor tudo o que acontece na história. Apesar de sabermos que muitas vezes o menino vive em devaneio, acabamos nos acostumando e aceitando como “seu jeito de ser”. Seria interessante analisar essa mesma história, mas com um protagonista adulto. Provavelmente ele seria julgado, por outros personagens ou até mesmo pelo leitor, como lunático.

A obra abordada consegue explorar a emoção de quem lê. Ao acompanhar a família e o cotidiano de Zezé conseguimos compreendê-lo melhor. Crianças costumam ser muito menosprezadas na sociedade. Acha-se que possuem menos capacidade intelectual ou de compreensão. Mas é possível notar no livro que isso não é verdade. Basta ter uma conversa com uma criança real e você notará como elas são cirúrgicas no que falam e fazem, prestam atenção em tudo ao seu redor. Zezé é extremamente sensível e por esse, e outros motivos, conseguia enxergar beleza onde para muitos nada existia. Claro que no mundo real não podemos nos dar ao luxo de viver na ilusão, sonhando com algo que gostaríamos que acontecesse, mas se tem algo que aprendi com a obra, é a usar a imaginação poética para tornar tudo mais leve. Zezé conseguia ser feliz apesar de sua dura realidade e se é possível para ele, nós também podemos conseguir.

REFERÊNCIAS

ARALDO, Adriana Falcato Almdeida. **Diálogos ao pé da árvore: uma conversa com a roteirista de “Meu pé de laranja-lima**. In: Literartes. São Paulo, v. 1, n. 2, p. 18-22, jan./dez. 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BATISTA, Antonio Ozaias. **Sonhos entre as páginas do Meu Pé de Laranja Lima: imaginação e devaneio poéticos voltado à infância**. Dissertação (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

SANTOS, Katrym Aline Bordinhão dos. FERREIRA, Dábila Vitor. “O Romance Autobiográfico em Meu Pé de Laranja Lima.” In: **Travessias**. Paraná, v. 10, n. 2, 2015.

VASCONCELOS, José Mauro de. **O Meu Pé de Laranja Lima**. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2019.

A EXPRESSÃO TEATRAL PORTUGUESA DE GIL VICENTE EM AUTO DA ALMA

Maria Vitória Martins Souza (UFPI) ¹

vitoria.sous@ufpi.edu.br

INTRODUÇÃO

A produção poética portuguesa apresenta um vasto acervo a ser estudado, desde sua tradição oral, passando pela escrita medieval, até a atualidade. Começou na tradição das cantigas, onde nota-se uma profunda união com a musicalidade, e segue até o ano aproximado de 1354, onde os estudiosos da lírica lusitana deparam-se com uma suposta falta de poesia. Este hiato na história literária perdura até o ano de 1449, ficando a cargo de Garcia de Resende, somente no século XVI, reunir as trovas desse ano em diante. Os pesquisadores diante dessa visão questionam-se o porquê de um século sem notícias de alguma prática poética.

Por sua vez, com o Cancioneiro compilado por Resende, nos achados da produção literária portuguesa, encontram-se as produções de Gil Vicente (que inclusive ajudou na compilação do *Cancioneiro Geral*, de García de Resende), considerado como fundador do teatro português, segundo a crítica Aida Dias, em *História Crítica da Literatura Portuguesa* (1998). Nascido por volta de 1465, Gil Vicente presenciou três reinados consecutivos e observou dentro de sua vida cidadina as viagens de Vasco da Gama e a criação do Tribunal da Inquisição em Portugal. Porém, como explicita Cleonice Berardinelli na compilação *Gil Vicente: Autos* (2012), não presenciou a reunião de sua obra realizada por seu filho Luís Vicente em 1562.

Dentro desse contexto, um dos seus autos que será abordado é o *Auto da Alma*, que se insere dentro da coleção das obras de devoção, dividido em dois grandes atos, encenadas dentro das cerimônias religiosas, nas Igrejas. Considerado uma sátira moralizante por criticar o comportamento da época em que viveu, visando a uma moralidade cristã, é constituído de elementos essencialmente religiosos, um drama que trata de condutas morais. Este será analisado de acordo com as elucidações de Saraiva e López, que falam da produção Vicentina em geral, mas também será utilizado as reflexões de Berardinelli e Stephen Reckert em *Espírito e Letra de Gil Vicente* (1983). O objetivo a ser empreendido detém-se nas características que o auto em questão apresenta, sua construção e tema, e do que Gil Vicente utiliza para realiza-la, um panorama desse teatro devocionário, que lida com as questões divinas e humanas.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Piauí (UFPI).

O TEATRO VICENTINO

Inserido dentro de um ambiente que experimentava as mudanças humanísticas, que enfrentou uma repressão por causa da Santa Inquisição, Gil Vicente não adere às novidades italianas que estavam sendo levadas à terra portuguesa na matéria de metro e gênero, mas encontra-se como um homem do seu tempo, arraigado na tradição religiosa católica, produzindo autos embasados na métrica medieval para a apreciação da corte. Consagrado nos métodos medievais, como trata Berardinelli, o autor vicentino é “fiel aos gêneros dramáticos tradicionais – moralizantes e milagres (peças de cunho moralizante e/ou estritamente religioso), farsas (peças centradas no riso e na sátira) e ainda momos” (2012, p. 11). De acordo com Saraiva e López, em *História da Literatura Portuguesa* (2001), a obra vicentina é o que teve de melhor acabamento das “tradições do teatro medieval europeu” (p. 13), juntamente com os versos, essas apresentações eram adornadas pela variedade e riqueza das vestes e aos efeitos cenográficos, representando justamente o caráter teatral dos autos e farsas.

A vasta produção de Vicente é contabilizada em 34 anos de atividade ininterrupta, onde escreveu 42 autos, sermões, dois monólogos e outras escritas em verso. Luis Vicente, filho do poeta, dividiu seu acervo em *autos de devoção*, *farsas* (episódio de um caso típico), *comédias*, *tragicomédias* e *obras menores*, sendo uma divisão puramente arbitrária que apresentam dificuldades de classificação. Como poderia imaginar-se, os seus textos encontram-se em verso, sendo apenas um prólogo à D. João III e uma “Carta” ao mesmo em prosa. O conjunto dos seus autos apresentam uma maturidade poética surpreendente para a época, pois utilizou-se da “inobservância de regras clássicas, aproveitamento de toda a variedade de sugestões anteriores ou contemporâneas do teatro medieval e especialmente do peninsular [...] que lhe inspiram as peças de aparato e rica encenação” (BERARDINELLI, 2012, p. 13). Em outras palavras, mostrou-se prático nas formas de composição vigentes em toda a península, de longa data, mas também capaz de ir além delas, melhorando-as.

A composição vicentina, nessa evolução teatral portuguesa, pode ser resumida, analisando toda a sua produção, em autos alegóricos, repletas de sátiras sociais aos diversos estratos sociais e personalidades históricas padrões à vista de Vicente. Não mede esforços para mostrar sua indignação com os comportamentos contrários de cada ser medieval que não condiz com sua determinada classe, mas tudo isso, sem a preocupação de apresentar conflitos psicológicos. Como afirma Saraiva (2001): “é um teatro de sátira social, um teatro de ideias, um teatro polêmico, [...] de tipos sociais agindo segundo a lógica da sua condição, fixada de uma vez para sempre” (p. 205).

Os temas abordados nas obras apresentam certas variantes contínuas em toda a produção, em que o divino, o diabólico e o humano são centrais, trabalhos de forma alegórica, apresentando elementos do fantástico, seres mitológicos e uma visão crítica do ser humano, situado entre o bem e o mal. Gil Vicente visava a uma crítica da condição em que se encontrava o Clero e a Nobreza

daqueles tempos, objetivando uma volta aos costumes dos “bons pastores” de outrora, de condutas condizentes com seus postos, por isso, em suas obras é perceptível uma valorização da simplicidade camponesa, símbolo da Sagrada Família, da honestidade, da verdadeira devoção cristã.

AUTO DA ALMA

Produzido e interpretado no ano de 1508, para a rainha Dona Lianor, irmã de Dom Emanuel, em Lisboa, o *Auto da Alma* teve como argumento, de acordo com a palavras ditas pelo próprio Gil Vicente, o tratamento das peregrinações das almas, de suas provações no caminho e principalmente de seu repouso entre a viagem, realizado na estalagem divina. Provavelmente apresentado no dia anterior à Sexta-Feira Santa, reúne no seu texto uma síntese litúrgica da Última Ceia e da Paixão de Jesus, unindo *Eucaristia* e *Redenção*. De acordo com Saraiva (2002), o auto é “inspirado no conceito medieval de que o mundo é o mero trânsito para a vida verdadeira e perdurável [...] pode considerar-se uma das mais acabadas e lapidares expressões da arte gótica e do Cristianismo medieval” (p. 2017). Em outras palavras, é uma representação religiosa que trata de valores imateriais, como o pecado e a salvação, e como afirma o crítico, esta peça é uma das mais representativas dentro do teatro medieval português.

O auto manifesta personagens que, na concepção de Saraiva, encaixam-se em tipos sociais muito utilizados pelo escritor, que são estes: *tipos humanos, personificações alegóricas, personagens bíblicas e míticas, figuras teológicas* e “*Parvos*” (p. 205). Tendo essa classificação em mente, o auto em questão, apresenta uma temática em que a Santa Igreja está representada como essa própria estalagem, manifestando assim uma característica típica do teatro de Gil Vicente, a presença de *personificações alegóricas*. Onde têm-se a presença dos Santos Doutores da Igreja, os *tipos humanos*. As Insígnias de Cristo como alimento espiritual, o Anjo Custódio que guia os espíritos caminhantes, a própria Alma e o Diabo, estas por sua vez, *figuras teológicas*. Essas representações mostram como Gil Vicente via e entendia a doutrina cristã e como utilizou cada ser para a construção de seu drama.

O prólogo situa os motivos da composição, introduzindo a ação da peça (prática comum do teatro grego) através da fala de Santo Agostinho, doutor da Igreja, que trata do repouso das almas, que precisa de descanso após tantos perigos arquitetados pelos inimigos, no caso, de acordo com a crença cristã, o diabo e seus demônios. Afirma, como a teologia católica explica, que a vida humana é transitória, e que precisa retornar ao seu lugar de origem, mas que de tempos em tempos, necessita dos mantimentos “que o filho de Deus na cruz comprou pensando”, isso através da “santa estalajadeira Igreja mãe”. O Anjo Custódio é o encarregado de levar a Alma para a direção da Igreja e lhe auxiliar nos desafios da caminhada. O tema geral é bem claro, apresentar e afirmar ao público a importância da devoção ao sacrifício de Cristo que a Santa Igreja defende e conscientizar dos obstáculos que todos enfrentam, inclusive a corte e o clero, utilizando imagens, arquétipos, para

realizar esse objetivo, satirizando a facilidade com que os homens caem nas tentações. Vê-se nisso que esta peça, como afirma Saraiva (2001), apresenta uma “forma mais pronunciadamente alegórica que nos dão um ensinamento religioso ou moral” (p. 201). O auto inicia, como diz Saraiva (2002), “num plano simbólico e sobrenatural”, onde não há um ambiente a ser mostrado, representado, pois os valores trabalhados, as personificações, são intemporais, como afirma o crítico, “expressos simbolicamente”. O trecho inicial abaixo mostra essa intencionalidade, esse ambiente imaterial:

Necessário foi amigos
que nesta triste carreira
desta vida
pera os mui perigosos perigos
dos inimigos
houvesse alguma maneira
de guarida.
Porque a humana transitória
natureza vai cansada
em varias calmas
nesta carreira da glória
meritória
foi necessário pensada
pera as almas. (VICENTE, 2002, p. 189)

O fragmento torna claro que o espírito, diante de tantos enfrentamentos dos inimigos e cansada de tantas tentações, precisa de um lugar para se fortalecer. A Igreja manifesta esse lugar de repouso, tão necessário aos peregrinos. Mais à frente, no auto, é citado que “a pousada com mantimentos mesa posta em clara luz, sempre esperando com dobrados mantimentos dos tormentos que o filho de Deus na cruz comprou pensando”, sendo uma referência antecipada ao alimento que a alma deverá receber para a sua recuperação, no caso a *Eucaristia*.

Após os versos iniciais de Agostinho, iniciam as conversações. A primeira se dá pelo Anjo Custódio, figura teológica que está encarregada de resguardar a Alma, esta, alegoria da representatividade humana. O personagem dirige-se ao espírito e refere-se a ela como imaterial, em vista de ser um caminhante ao seu verdadeiro lugar, compara-a com uma rosa, uma planta, pois é finda sua existência carnal, e é frágil perante as intempéries, e afirma sobre ela como ser peregrino rumo à pátria. Aqui nessas qualificações torna-se claro o pensamento teológico medieval sobre o ser humano, dotado de essência, dependente e errante. Esta parte explícita sobre essa visão do homem:

Planta sois e caminheira
que ainda que estais vos is
donde viestes
vossa pátria verdadeira
é ser herdeira
da glória que consegais

andai prestes
Alma bem aventurada
dos anjos tanto querida
nam durmais
um ponto nam esteis parada
que a jornada
muito em breve é fenecida
se atentais. (VICENTE, 2002, p. 191)

Aqui torna-se claro o que a Alma significa para a crença cristã, e revela, portanto, aquilo que Gil Vicente acredita sobre todos e até sobre si mesmo. Através da fala do Anjo, ser divino, supõe-se que não há como duvidar dessa certeza, pois os próprios anjos pensam assim. Após essa fala, a Alma, personificação, entra em cena e revela mais detalhadamente sobre si mesma, generalizando sobre a condição própria da humanidade, afirmando sua condição como fraca, terreal, temerosa, que pode a qualquer momento “empeçar e de cair” (VICENTE, 2002, p. 192), que necessita da ajuda divina. Após, o personagem fala do livre arbítrio, que, se não a origem de toda a fraqueza, mas princípio da dualidade entre o bem e o mal que origina as possibilidades de escolhas erradas.

Vosso livre alvidrio
isento, forro, poderoso
vos é dado
polo divinal poderio
e senhorio
que possais fazer glorioso
vosso estado
Deu-vos livre entendimento
e vontade libertada
e a memória
que tendeis em vosso tento
fundamento
que sois por ele criada
pera a gloria. (VICENTE, 2002, p. 192)

Aqui há uma explicação teológica defendida pelos princípios cristãos, a de que Deus deu ao homem a capacidade de livre escolha, em que optando pelo desejo de seguir a vontade divina, tornara-se glorioso. Sobre o livre arbítrio, Santo Agostinho explicitou claramente, nas palavras de Nair de Assis Oliveira (1995), no livro *Livre-arbítrio*, que “o homem é livre para fazer o bem e que não é forçado a cometer o mal por nenhuma necessidade. Se o homem peca, a culpa é sua.” (p. 18), ou seja, é um dom dado por Deus que dá ao homem a responsabilidade pelos seus atos. Nos versos seguintes a esse trecho, o personagem revela que “Deos” consciente da fraqueza humana perante as tentações, tem piedade e manda ajudas para seus espíritos.

Após o diálogo entre o Anjo Custódio e a Alma, o personagem Diabo manifesta sua presença, intrometendo-se na conversação. Antes de empreender sobre sua fala no auto, é preciso manifestar, como trata Berardinelli, que “para ressaltar a importância dos diabos vicentinos, fomos entrando pela área do humano, pois que nesta é que eles exercem sua atividade de tentadores. E aí foram surgindo, [...] as classes mais atingidas: o clero, a nobreza e a justiça” (2012, p. 15), ou seja, a figura diabólica é imprescindível no teatro vicentino, principalmente nos que remetem à sátira comportamental da aristocracia portuguesa, é ele quem ameaça, torna claro os erros e imoralidades, escandaliza sem receios. No caso do *Auto da Alma*, é visto como perspicaz, argumentador, apresentando à personificação Alma os desejos mais profundos de seu ser carnal, mostrando uma vida de facilidades, paixões, que são mais fáceis de viver do que o longo martírio ao céu. O fragmento abaixo mostra sua introdução retórica, tentando mostrar a ela uma visão diferente da vida.

Tam depressa ó delicada
alva pomba pera onde is?
Quem vos engana
e vos leva tam cansada
por estrada
que somente nam sentis
se sois humana?
Nam cureis de vos matar
que ainda estais em idade
de crecer
tempo há i pera folgar
e caminhar
vivei à vossa vontade
e havei prazer. (VICENTE, 2002, p. 193)

A fala citada mostra a tentação que o ser maligno apresenta, uma vida leve e divertida, com muitos anos de prazer a serem gozados. É interessante notar como o ser maligno trata a Alma, de acordo com Saraiva (2002): “dirigindo-se à Alma como a uma criatura mudável, passível de sentimentos e procurando arrastá-la para a relatividade espacial e tempórea” (p. 217), dessa forma o personagem traz para a mente do espectador uma realidade psicológica, onde procurar despertar “ vaidade, o cansaço, o desespero” (SARAIVA, 2002, p. 2017). Sua fala seguinte apresenta mais detalhes sobre como deve se viver, alegrando-se nos bens da terra, no descanso, no paraíso terrestre. Como a Alma detêm o livre arbítrio, e o demônio consciente disso, procura tentar convence-la, por sua escolha própria, a optar por essa alternativa.

Stephen Reckert diz que o Diabo “leva a cabo apropriando-se sofisticadamente dos mesmos conceitos empregados pelo Anjo mas invertendo-lhes o verdadeiro significado” (1983, p. 112), isso pode ser notado na forma como utiliza muitos termos tratados pelo Anjo. Em seguida a essa

manifestação diabólica, a Alma fala suplicante por ajuda: “Nam me detenhais aqui / deixai-me ir que em al me fundo.” (VICENTE, 2002, p. 194); diante disso parece que à primeira tentação o espírito deixa-se levar, cai nos desejos do inimigo, porém, apresenta consciência de que está escolhendo mal, como se não pudesse resistir, por isso pede auxílio de seu Anjo. O pecado, aqui, é o grande fardo do personagem, representado pelas maravilhas apresentadas pelo Diabo, o interesse pelas coisas terrenas. Porém, antes que esse se manifeste, o Diabo reaparece mais uma vez, reafirmando seus argumentos, nesse jogo de “puxa e afrouxa” com o Anjo Custódio, como diz Reckert (1983, p. 105).

Em seguida da fala do Diabo, o Anjo intervém na situação da Alma, que caída em tentação, necessita de força superior para continuar. De acordo com Saraiva (2002), “o anjo, contudo, intervém a tempo de atalhar obra do Diabo, de salvar uma pureza apenas simbolizável, transcendente ao mundo sensível, repondo as coisas no plano intemporal e abstracto em que inicialmente as colocava” (p. 2017). A simbologia aqui remete à forma com a qual o Anjo ajudará a pobre Alma, animando-a a continuar sua caminhada.

Seguindo a estrutura do auto, é necessário esclarecer que este apresenta narratividade quase inexistente, trazendo poucas frases apenas como mediadora entre os personagens, ligando-os, indicando o próximo que irá falar, como na pequena passagem que segue a fala citada anteriormente do Anjo Custódio: “Adianta-se o Anjo e torna Satanás” (VICENTE, 2002, p. 195), esta introduz a próxima personagem, no caso o Diabo. Este por sua vez utiliza alguns conceitos para tentar convence-la de sua veracidade, procurando desvia-la de seu objetivo maior. Reckert trata de termos como *vontade*, *entendimento* e *memória*, que são tanto utilizados pelo Anjo como por Satanás. O primeiro consiste no desejo próprio que Alma tem de prosseguir o seu caminho ou desistir dele, para isso conta-se com o Diabo que o tenta com riquezas e vida fácil para fazê-lo desistir de prosseguir, contrário ao anjo que lhe reanima a vontade própria. Como no trecho abaixo.

Vesti ora este brial
metei o braço por aqui
ora esperai
oh como vem tam real
isto tal
me parece bem a mi
ora andai (VICENTE, 2002, p. 196)

É perceptível no fragmento mais prazeres que visam ao desvio da Alma, desanimando-a a prosseguir, rebaixando sua *vontade* e insistindo em alimentar outros desejos, a de ter esses aparatos e seguir uma vida de remansos. O Anjo na sua próxima fala procurará quebrar esse elo e questionará a Alma o porquê de sua atitude pecadora, alertando-o desse perigo e animando-o: “Oh caminhai com cuidado / que a virgem gloriosa vus espera” (VICENTE, 2002, p. 197). Na questão do

entendimento, a Alma está ciente de qual seu verdadeiro destino, a morada eterna, porém o diabo através da *memória* procura fazê-lo esquecer desse ideal. O Anjo, em contrapartida sempre procura lembrar-lhe o real objetivo. Reckert sobre *memória* diz que “não se trata do lapso da mesma. [...] todos os esforços do Diabo convergem [...] numa só meta: fazer com que a Alma *se esqueça* da luz e do eterno e infinito” (1983, p. 115). O Anjo procura justamente lembra à Alma aquilo que tinha lhe dito nos primeiros momentos do auto, como afirmar o crítico, utiliza a *vontade* e o *entendimento* para a sua concretização.

O Diabo na sua próxima fala utiliza passagens da Sagrada Escritura para convencer a Alma da falta de necessidade de continuar seu caminho no momento em questão, assim, visando a atrasá-la a sua chegada à estalajadeira. Os versículos bíblicos que o fragmento abaixo mostra revela sua esperteza em utilizar os termos sagrados a seu favor, mostrando conhecimento das coisas do alto.

Todas as cousas com rezaõ
tem sazaõ
senhora eu vos direi
meu parecer.
Há i tempo de folgar
e idade de crecer
e outra idade
de mandar e triunfar
e apanhar
e aquirir prosperidade
a que puder. (VICENTE, 2002, p. 197)

As palavras acima foram retiradas do livro do Eclesiastes, livro do qual é conhecido teologicamente por apresentar a sabedoria, princípios a serem seguidos para uma vida próspera e correta segundo os desígnios de Deus. O Diabo sabendo disso utiliza a seu favor, pois sendo uma passagem sábia e de origem divina poderia muito facilmente convencer a Alma de sua ‘boa vontade’. E, após, continua no seu intento de desviar o pobre espírito até conseguir realizá-lo. Assim pode-se dizer que apesar dos esforços do Anjo Custódio, nessa primeira parte o Diabo consegue realizar sua vontade e ganha a Alma para si.

O auto, dividido em duas partes principais, em que a primeira consiste nessa vitória do diabo sobre a Alma, é repetitivo, onde o foco está na dualidade entre o bem e o mal, nas suas guerras de palavras pela Alma, esta que apenas mostra sua fraqueza ao cair perante o Diabo e por vezes reerguer-se com a ajuda do Anjo. Stephen Reckert, sobre Antônio José Saraiva, diz que o Auto da Alma “tratar-se-ia de um simbolismo baseado nas antíteses Luz-Sombra, Bem-Mal, Espírito-Matéria, Infinito-Finito e Mundo transcendente-Mundo contingente” (1983, p. 107). Essa peculiaridade é visível em toda essa primeira parte, onde o foco é entre os conselhos do Anjo e as artimanhas do Diabo. O crítico Reckert ainda remete sobre esses avanços e retrocessos que alma sofre no meio dessa

dualidade, ora chegando mais perto do seu destino, e em outros momentos se afastando dele, e este vai e vem, no caso da auto, é de exclusividade das decisões que Alma faz perante o livre arbítrio. Somando essas entradas e saídas do Anjo e do Diabo, juntamente com as poucas falas da Alma dariam umas onze cenas, relativamente simples.

O auto, depois dessa primeira parte traz o seu segundo ciclo dramático, onde após o relativo ganho do diabo sobre a Alma, o Anjo Custódio busca “remediar o dano feito e a reavivar as potências anquilosadas se não até atrofiadas” (RECKERT, 1983, p. 115). Em outras palavras é o momento do guia espiritual da Alma reavivar, através da *memória*, o desejo de seguir em frente, sendo que com isso levará ao abandono dos vícios que o Diabo tenha ajudado a causar. A Alma, agora enfraquecida, mesmo com seu *entendimento* reanimado, necessita ainda mais da mediação do Anjo para prosseguir. O trecho abaixo mostra como o Anjo lida com a situação.

ALMA: É longe?

ANJO: Aqui mui perto
esforçai nam desmaieis
e andemos
que ali há todo concerto
mui certo
quantas cousas querereis
tudo temos.

A hóspeda tem graça tanta
Far-vos-á tantos favores. (VICENTE, 2002, p. 200)

O Anjo no fragmento busca convencer a Alma que a estalajadeira não se encontra longe e que se continuar encontrará o lugar para repousar. A Alma, já cansada das dificuldades, têm seu ânimo abatido, e como diz Reckert “se o Anjo a não animasse dizendo-lhe que já fica muito perto, e reiterando as suas exortações de antes à Vontade” (1983, p. 115) a Alma não poderia continuar e sucumbiria às palavras do Diabo. O maligno diante da perda do peregrino procura as mesmas armadilhas que funcionaram anteriormente, tentando de tudo para fazê-la desistir da caminhada, porém, a Alma, mesmo em seu estado, continua com a ajuda do Anjo. O fragmento a seguir mostrar como ela própria, enfim, resiste às tentações do Diabo.

Cal-te por amor de Deos
leixa-me nam me persigas
bem abasta
estorvares os héreus
dos altos céus
que a vida em tuas brigas
se me gasta

Leixa-me remediar
o que tu cruel danaste
sem vergonha
que nam me posso abalar
nem chegar
ao lugar onde gaste
esta peçonha. (VICENTE, 2002, p. 201)

É explícito no trecho a boa vontade da Alma e de seu desejo de livrar-se das tentações do pecado, manifestando uma indignação contra o Diabo que tanto lhe perturba, e mostra seu desejo de chegar ao lugar esperado, apesar das tentativas diabólicas de lhe atrasar. O Anjo em seguida apresenta a Santa Estalajadeira, a alegoria da Igreja, que no auto é representado como lugar de descanso celestial, “Vedes aqui a pousada / verdadeira e mui segura / a quem quer vida” (VICENTE, 2002, p. 201). Em seguida, entra a figura da Igreja, dizendo “Oh como vindes cansada / e carregada” (VICENTE, 2002, p. 201). Nessa frase é interessante notar como a Igreja apresenta-se como a própria estalajadeira e como dona dela, tratando-se de duas manifestações em uma.

A Alma responde à Igreja, mostrando sua condição de pecadora cansada, “amortecida”, pelas tentativas do Diabo, confessa seus pecados como condição de redenção: “sou ua alma que pecou / culpas mortais / contra o Deos que me criou / à sua imagem.” (VICENTE, 2002, p. 202); e continua seu relato de dura caminhada. Pode-se notar como a alma é ciente do livre arbítrio, onde em momento algum nega sua própria culpa, a própria escolha. O fragmento mostra claramente como têm entendimento de si e de seus erros, explícita também seu desejo de retornar ao estado anterior, pedindo a ajuda da Santa Estalajadeira.

Cada passo ne perdi
em lugar de merecer
eu sou culpada
havei piedade de mi
que nam me vi
perdi meu inocente ser
e sou danada
e por mais graveza sento
nam poder me arrepender
quanto queria
que meu triste pensamento
sendo isento
nam me quer obedecer
como soía. (VICENTE, 2002, p. 203)

Nesta parte é mostrado claramente que regressou a sua plena memória de como foi no princípio, de seu reconhecimento de perda por culpa da vontade que a levou ao pecado e a perda de sua “inocência”. Como afirma o crítico Stephen Reckert, “lentamente, a Paixão tem vindo a

transformar-se em Percepção: a Alma por fim se reconhece e assume tal como é, e já não no espelho ilusório que o Diabo lhe oferecera; e implora uma piedade imerecida” (1983, p. 118). As enunciações que se seguem a estas estão na mesma linha de confissão e reconhecimento, e pode-se dizer, como o crítico mostra no seu livro, que, “a este momento culminante se segue um afrouxar da tensão emotiva, e o tom elevado modula-se para outro mais picaresco” (1983, p. 118). Ou seja, toda a tensão encontra-se nesse desenlace, onde a alma manifesta sua situação plenamente consciente de si mesma.

Após esses acontecimentos no auto, e concomitante a eles, o Diabo em um suposto outro local dialoga com outro demônio sobre seu fracasso em ganhar a Alma. Revela que a perdeu por causa do “O da espada” (VICENTE, 2002, p. 204), assim mostrando que o Anjo Custódio se encaixa perfeitamente na figura teológica de São Miguel Arcanjo, anjo muito renomado dentro da crença cristã, que tem a função, dentro do livro do Apocalipse, de matar a serpente, no caso, o demônio. O segundo Diabo convence o primeiro a tentar mais uma vez “a arrostar uma vez mais a Alma e o seu guia celestial para ter a certeza ‘se venceram ainda agora esta peleja’ ” (RECKERT, 1983, p. 118). Porém este intento será falho, e mais uma vez o Diabo perderá a luta, assim, pode-se dizer que, com o total reestabelecimento da *vontade*, *entendimento* e *memória* da Alma, a luta entre o bem e o mal dentro auto finalmente se encerra.

O que se segue nesta segunda parte do auto é uma metaforização constante dos alimentos oferecidos à Alma, que dentro da Estalajadeira, assentada à mesa junto com os doutores da Igreja, (figuras humanas, mas também não deixam de ser alegorias) são mostradas de forma imaterial. Antes da apresentação dos manjares, há toda uma exortação e benção sobre a mesa, onde Agostinho fala dos sofrimentos de Cristo e das lágrimas de sua mãe, Maria Santíssima, também pede que todos lavem as mãos, uma tradição judaica muito antiga, que evitava a profanação dos alimentos a serem consumidos. A partir daqui o auto apresenta narrações breves sobre as iguarias oferecidas, assim, manifestando a visualização destes, numa sequência específica. A cada iguaria, os personagens Jeronimo e Agostinho falam brevemente de sua origem e importância, como uma apresentação à Alma, e cantam louvores e adorações. A primeira iguaria trata-se dos açoutes que foram utilizados para flagelar Jesus Cristo. O segundo é a coroa de espinhos, que foi utilizada, de acordo com os escritos evangélicos, para simbolizar a tão defendida realeza que Cristo detinha. A terceira são os cravos que foram utilizados para pregar-lo na cruz e a última trata-se de um crucifixo, símbolo maior do cristão. Assim, encerra-se o auto, com todos os personagens, exceto o Diabo, cantando ao Santíssimo depois de receber todas as iguarias.

CONCLUSÃO

A breve análise empreendida mostra como o *Auto da Alma* se apresenta como uma obra única que manifesta os valores cristãos e critica a conduta dos indivíduos, como uma sátira, mostra os erros facilmente cometidos pelas pessoas, principalmente as contemporâneas de Gil Vicente. É uma expressão viva, um drama, que trata a realidade como passageira e ilusória, onde os homens são caminhantes que vivem os desafios desse breve estado temporal, rumo a sua vida etérea. Como uma peça que lida com contrastes entre o bem e o mal, situando o ser nessa dualidade, visa a uma clara consciência de que a existência terrena está entre luz e trevas. Através de alegorias e personificações, o mestre Gil encaixa-se perfeitamente em uma situação de seu tempo, onde as mudanças humanísticas estavam surgindo e a visão crítica dos setores da sociedade não poderia mais ser ignorada. Em outras palavras, ele mesmo não poderia deixar de se posicionar diante das injustiças e imoralidades de sua época.

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice. Apresentação. In: _____. **Gil Vicente**: autos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. p. 9-17.

DIAS, Aida Fernanda. Cancioneiro Geral de García de Resende. In: **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1998.

OLIVEIRA, N. A. Introdução. In: Agostinho, Santo. **O livre-arbítrio**. São Paulo: Paulus, 1995. p. 11-21.

RECKERT, Stephen. **Espírito e Letra de Gil Vicente**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983. p. 105-124.

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Óscar. Gil Vicente. In: **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2001.

VICENTE, Gil. **Auto da Alma**. In: As obras de Gil Vicente. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.

A FLORESTA COMO REPRESENTAÇÃO ESPACIAL E TEMPORAL EM *FILHOS DE SANGUE E OSSO*

Hélia da Silva Alves Cardoso (UFRN)¹

heliacardoso88@gmail.com

INTRODUÇÃO

A relação do sujeito com o espaço é uma relação emotiva, haja vista que este lugar pode ser um espaço que gere memórias felizes ou dolorosas e/ou traumáticas. Neste último caso, tais memórias são mais fortes e, portanto, dominantes e quase inesquecíveis. O espaço também estabelece relações com a identidade dos sujeitos. Investigar as representações espaciais implica analisar o tempo em que este espaço se encontra, sendo possível estabelecer ligação com as memórias geradas no ambiente em análise.

Em *Filhos de sangue e osso* (2018), um romance ficcional da escritora afro-americana Tomi Adeyemi, vemos o desenrolar de uma obra que aborda, além de um mundo de fantasia, também debates importantes de cunho social, como intolerância religiosa contra as religiões de matriz africana; põe os negros em lugar de destaque, uma vez que a obra é ambientada na África Ocidental e possui um elenco de personagens negros, tratando sobre ancestralidade e resgate identitário.

Assim, o objetivo principal deste artigo é identificar como o tempo e o espaço são representados na obra *Filhos de sangue e osso* (2018), da escritora afro-americana Tomi Adeyemi. O *corpus* deste trabalho é um romance de ficção, cuja inspiração ocorreu quando a autora esteve no Brasil, para estudar sobre a escravidão brasileira, estando em Salvador, Bahia. É uma obra, portanto, baseada na cultura Iorubá da África Ocidental.

A metodologia utilizada será a qualitativa, de cunho bibliográfico e de natureza básica, através da leitura baseada na teoria de Bakhtin (1998), sobre espaço e o tempo, denominada pelo teórico de cronotopo. Buscaremos apoio em Lins (1976) e Borges Filho (2007) para investigar como os conceitos de tempo e espaço são representados na obra e como o presente e passado se conectam.

As representações espaciais e temporais em Bakhtin (1998) podem ser compreendidas a partir do cronotopo, que abarca uma categoria de conteúdo-formal, no qual é mostrada a interligação fundamental entre as relações espaciais e temporais identificadas nos textos,

¹ Mestranda em Estudos da Linguagem no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEL/UFRN), com ênfase em Literatura Comparada.

sobretudo nos literários. O romance é o gênero onde as categorias cronotópicas podem ser encontradas mais abundantemente e é onde o estudo de Bakhtin (1998) se detém, pois é um gênero cujos personagens se encontram sempre em processos inacabados, estão em evolução constante.

O ESPAÇO E O TEMPO NA LITERATURA

O espaço tem relação com a identidade, trata-se do ambiente onde os indivíduos estão ligados, pois nasceram, cresceram e até morreram em seu lugar de origem. O fato é que o espaço numa narrativa compõe um elemento de fundamental importância. De acordo com Lins (1976, p. 98), “o espaço caracterizador é em geral restrito — um quarto, uma casa —, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem”. Vemos que o espaço influi na personagem ao passo que esta também pode modificá-lo para se adequar a ele.

Borges Filho (2007, p. 18) nos informa que, na literatura, espaço e lugar são sinônimos, assim quando ambos surgem na narrativa podem ser interpretados de maneira equivalente, portanto, “se definem como tamanho, forma e relação de um corpo com o outro”. Esta lógica de similitude funciona para a literatura, haja vista na geografia que ambos conceitos são interpretados de maneira diferentes, e o próprio Borges Filho (2007) cita Yi-Fu Tuan (1983), que considera o espaço como algo abstrato e o lugar como concreto.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2018), de Machado de Assis, o espaço da casa na Gamboa, onde os amantes Brás e Virgília se encontravam, representa um ambiente de desejo, alegria e traição, pois ela era casada com Lobo Neves.

Vá lá; arranjemos a casinha.

Com efeito, achei-a, dias depois, expressamente feita, em um recanto da Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado, – todas com venezianas cor de tijolo, – trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco!

[...]

A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; – dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, – um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, – a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias. (ASSIS, 2018, p. 201-202).

Neste caso, a casa é um espaço restrito ao segredo dos dois, no qual os encontros são realizados com extremo cuidado, pois, no fundo, eles não querem fazer Lobo Neves sofrer nem Virgília quer perder a vida de luxo que leva. Por ser um ambiente que não deve ser descoberto, a casinha é chamada no diminutivo para ser um lugar de carinho, e dentro dela os amantes são livres para o amor infinito, fora são presos pelo segredo da traição e as convenções morais e sociais.

Em *Amada* (2007), da escritora afro-americana Toni Morrison, a fazenda chama-se Doce Lar, é um espaço que é constantemente mencionado na obra, mas de lar nada tinha e muito menos era doce.

“Por que que todo mundo que foi embora da Doce Lar não consegue parar de falar de lá? Parece que se fosse tão doce lá vocês deviam ter ficado.”

“Menina, olhe com quem está falando!”

Paul D ri. “Verdade, verdade. Ela tem razão, Sethe. Não era doce e com certeza não era lar.” Ele balançou a cabeça. (MORRISON, 2007, p. 20).

Tratava-se de uma fazenda próspera durante o período anterior à Guerra de Secessão Americana, ou seja, antes da abolição da escravidão. O ambiente representava uma dolorosa lembrança para os personagens que viveram neste espaço, pelo qual passaram por tortura, opressão, sofrimento, castigos, trabalho escravo, não podendo ser donos de seus próprios corpos, dentre outros abusos que os negros sofreram ao longo do período de escravidão, não apenas nos Estados Unidos, mas em toda colônia pertencente a nações europeias.

O tempo também é muito importante numa narrativa. Halbwachs (1990) nos fala sobre um tempo individual e um coletivo, que se liga à questão das memórias pessoais e do coletivo, sendo este um tempo abstrato, pois compreende diversas divisões. A memória salva o passado do esquecimento. Para evitarmos a morte deste passado, recorremos à memória, e relembrar os fatos anteriores é trazê-los para o presente. Podemos entender que neste tempo abstrato do qual o autor fala, a memória individual se torna coletiva. Só podemos lembrar do que esquecemos. Mas, uma coisa deve ser considerada na análise do tempo, ele precisa ser definido, pois “um tempo indefinido, indiferente a tudo o que nele se posiciona de nada ajudaria na memória desses fatos” (HALBWACHS, 1990, p. 103). Na literatura, o tempo se divide em minutos, horas, dias, semanas, meses, anos ou qualquer outro espaço temporal, que se mistura, todavia, este tempo deve ser determinado para que a memória relembre os acontecimentos.

Ernesto Sábato, escritor argentino, em sua obra *O túnel* (2012), utiliza o tempo como processo de rememoração para que seu personagem Juan Pablo Castel confesse o assassinato que cometeu contra a amante María Iribarne.

Basta dizer que sou Juan Pablo Castel, o pintor que matou a María Iribarne; suponho que o processo está na recordação de todos e que não necessitam de maiores explicações sobre minha pessoa.

[...]

Poderão perguntar o quê me move a escrever sobre a história do meu crime (não sei se eu já disse que vou relatar meu crime) e, sobretudo, buscar um editor. Conheço bastante bem a alma humana para prever que pensarão em vaidade. Pensem o que quiserem: não me importo; faz um tempo que não me importo com a opinião e a justiça dos homens. (SÁBATO, 2012, p. 5-6).

Narrado em primeira pessoa, o romance já começa com Juan Pablo afirmando que matou o seu grande amor, María, casada com o cego Allende e o traía com Juan Pablo e com o primo Hunter. A traição descoberta culmina com o personagem dando várias facadas no ventre da amante, até vê-la sem vida. Juan Pablo faz uso da memória para narrar como conheceu María e o esposo, como passou a amá-la, a desejá-la, como eram realizados os encontros, perpassando pela desconfiança da traição até a descoberta e o assassinato.

Machado de Assis faz de Bentinho em *Dom Casmurro* (2022)² um personagem preso ao passado, cujo tempo de sua infância foi tão bom, quando a mãe, Dona Glória, era viva, além dos momentos de inocência vividos, os quais, durante a sua velhice, ao relembrar estes fatos, refaz a antiga casa da Rua de Mata-cavalos, tal como era, na Rua do Engenho Novo: “[...] fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimir-lo, mas vá lá. [...] lembrou-me de reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu” (ASSIS, 2022, p. 2-3). O tempo na obra é similar ao tempo utilizado por Ernesto Sábato, Bentinho, o Dom Casmurro bem como Juan Pablo mergulham nas memórias do passado e as trazem para o presente para contarem suas histórias ao leitor.

Bakhtin (1998) estabelece as relações de tempo e espaço de forma interligadas, assimiladas na literatura e que ele nomeou como cronotopo (a fusão tempo-espaço). É um termo utilizado na matemática, também muito importante para a Teoria da Relatividade de Einstein, e para a literatura está envolvido na “crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente)” (BAKHTIN, 1998, p. 211). O cronotopo é um conteúdo-formal, haja vista que Bakhtin entende que espaço e tempo funcionam na obra como elementos indissociáveis.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Na literatura, o cronotopo é essencial para a análise dos gêneros, sendo estes determinados pelo próprio cronotopo. O termo é um operador de equivalência do tempo e do espaço históricos na literatura, ligando-os à própria história, uma vez que o cronotopo tem como funções principais combinar as “zonas de contato” com a realidade cotidiana, isto seria propiciar espaços de

² Arquivo sem ano de publicação, PDF do site: <http://www.dominiopublico.gov.br>.

hibridização da realidade que está sendo representada com a realidade que representa (SACRAMENTO, 2013). Ainda em conformidade com o referido pensador russo,

Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. [...] A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores. (BAKHTIN, 1998, p. 349).

Os elementos da obra literária, segundo o teórico russo, são fundamentais para elencar as categorias de tempo-espaço nas narrativas, além de serem definições inseparáveis no saber tanto da obra de arte quanto nos estudos literários. É impossível ler uma obra e não enxergar como o espaço está sendo descrito ou como o tempo é abordado. Uma obra em que não conseguimos identificar o tempo em que as personagens estão localizadas ou os espaços pelos quais elas caminham não é atrativa, são estes elementos que detalham e que atraem o leitor a mergulhar no universo literário e propicia uma análise e crítica.

Para Borges Filho (2007), o espaço nos textos literários possui as seguintes funções para as personagens: situá-las e caracterizá-las de acordo com o contexto sócio-econômico e psicológico no qual estão inseridas; influenciá-las e também sofrer suas ações; favorecer a ação; situá-las geograficamente; representar seus sentimentos vividos; estabelecer o contraste e se antecipar à narrativa. Ao analisarmos tais funções espaciais das personagens, verificamos que são complexas e que vão ao encontro com a noção de tempo, e é o que Lins (1976) nos afirma sobre serem as categorias de espaço e tempo subordinadas uma a outra e, portanto, indissociáveis segundo Bakhtin (1998).

Tempo e espaço (cronotopo) são imprescindíveis, principalmente no gênero romance, são eles que irão movimentar a narrativa, que irão definir como as personagens iniciarão e sofrerão as ações, por onde devem seguir para atingir o clímax e resolver as situações-problema. Assim, sem a sua presença a obra seja ela de arte ou literária tornar-se-á inútil, pois nada tem para atrair olhares curiosos em desvendá-la.

QUEM É TOMI ADEYEMI?

Tomi Adeyemi é uma escritora afro-americana de origem nigeriana, jovem de apenas 29 anos, seus pais se mudaram para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida, e ela cresceu em Chicago. Na Nigéria seu pai era médico, porém ao migrar para os Estados Unidos teve que trabalhar como taxista, enquanto suas credenciais não eram aceitas e sua mãe trabalhou como faxineira. Na América a família passou por dificuldades financeiras.

Migrar para um novo continente, um novo país significava tentar esquecer de onde tinham vindo, acima de tudo tentar conviver em um país racista como os EUA. Era preciso lutar e resistir. Adeyemi se formou com honra em uma das melhores universidades americanas, Harvard, no curso de Literatura Inglesa, o que lhe garantiu uma bolsa de estudos, e foi no Brasil em Salvador, Bahia, que ela veio pesquisar para sua dissertação. O intuito da pesquisa era o estudo da história da escravidão no Brasil, estabelecendo uma comparação entre a identidade afro-brasileira e a afro-americana.

Ao migrarem para os Estados Unidos, os pais de Adeyemi não valorizaram sua identidade africana, assim, ela não tinha nenhum conhecimento acerca da África Ocidental, não reconhecendo a existência de deuses e deusas negros. Foi no centro cultural de Salvador que a escritora entrou em uma loja e ficou encantada com a história dos orixás e das religiões de matriz africana, e a partir de então passou a estudar a mitologia e a cultura da África Ocidental. Tal estudo mais tarde daria origem à sua produção ficcional composta de uma trilogia intitulada de *O legado de Orisha*, e garantindo-lhe em 2018 o Prêmio André Norton de Ficção Científica e de Fantasia para Jovens Adultos e, em 2019, sendo finalista do prêmio Lodestar para Melhor Livro para Jovens Adultos.

Atualmente Tomi Adeyemi mora em San Diego, na Califórnia, já tendo lançado o primeiro e o segundo livros da trilogia *O legado de Orisha: Filhos de sangue e osso* e *Filhos de virtude e vingança*, o terceiro e último ainda se encontra em construção. O primeiro livro compõe o objeto de estudo deste trabalho, sobre o qual falaremos mais na próxima seção.

O INÍCIO DE O LEGADO DE ORISHA ATRAVÉS DE FILHOS DE SANGUE E OSSO

Filhos de sangue e osso, de Tomi Adeyemi, foi lançado nos Estados Unidos em março de 2018, estreando já na primeira posição da lista de *best-sellers* para jovens adultos no New York Times. Trata-se de uma ficção de fantasia baseada na valorização da ancestralidade, resgate de identidade dos afrodescendentes e cultura iorubá, escravizados durante o período colonial na América. Todos os personagens são negros, com exceção de apenas um, o qual tem pouca participação, pelo menos no livro um.

No Brasil, o livro chegou em outubro de 2018 e foi traduzido pela Editora Rocco, com o selo da Fantástica Rocco, por se tratar de um romance de fantasia. Um dos principais motivos de ter se tornado uma publicação da Rocco deve-se ao fato de seu tradutor, Petê Rissatti, pertencer ao candomblé, portanto, a tradução ficou em iorubá no que tange aos encantamentos ditos na obra, o que foi traduzido foi o que estava em língua inglesa, e, ao final do livro, foi disponibilizado um guia de pronúncia de iorubá para que o leitor se deleite durante a leitura. E a Fox 2000 comprou os direitos autorais para adaptação cinematográfica da trilogia, sem data de produção ou lançamento.

Adeyemi buscou inspiração na cultura iorubá para escrever a trilogia, criou o reino de Orisha. O nome vem dos deuses orixás, assim como todos os deuses descritos na obra são os próprios orixás das religiões de matriz africana já conhecidos como Oyá, Xangô, Iemanjá, Ogum, Obaluaê, totalizando dentro da obra dez clãs de deuses e deusas negros. O reino é governado por um monarca, o rei Saran, que visando adquirir cada vez mais poder, ordena o genocídio contra a população de maji, os divinais com poderes recebidos por bênçãos dos deuses, e tamanha violência ficou conhecida como a Ofensiva. Em um dia, havia equilíbrio dentro do reino, no seguinte, o povo passou a ser oprimido, com milhares de crianças órfãs em todo o reino. Saran só permitiu que as crianças divinais, filhos dos maji ficassem vivas, porque o poder só é despertado a partir dos treze anos.

O enredo da história pode ser sintetizado pela sinopse descrita na orelha do livro: “Zélie Adebola se lembra de quando o solo de Orisha vibrava com a magia. Queimadores geravam chamas. Mareadores formavam ondas, e a mãe de Zélie, ceifadora, invocava almas. Mas tudo mudou quando a magia desapareceu por ordens de um rei cruel, os maji viraram alvo e foram mortos, deixando Zélie sem a mãe e as pessoas sem esperanças”. Os divinais possuem características físicas predominantes, tom de pele muito escura e os cabelos brancos e lisos, quando despertavam sua magia, tornavam-se maji e o cabelo ficava enrolado, crespo.

O foco narrativo é em primeira pessoa, possuindo três vozes, a própria Zélie, uma divinal sem poder, filha de pescador e de uma maji ceifadora e que sofre preconceito por ser quem é; Amari a filha do rei, ela vai ter participação importante para o início da ação no livro ao roubar do palácio um artefato que pode trazer a magia de volta ao reino e fugir com Zélie e o irmão desta, Tzain e, por fim, o terceiro narrador é Inan, filho do rei, futuro herdeiro do trono e fiel ao pai, este recebe ordens de Saran para trazer Amari e o artefato de volta e matar quem estiver em seu caminho. Juntos Amari, Zélie e Tzain irão enfrentar muitos desafios se quiserem sobreviver e trazerem a magia de volta.

O ESPAÇO E O TEMPO COMO PROTEÇÃO/LIBERDADE

Em *Filhos de sangue e osso* (2018), as representações espaciais e temporais podem ser identificadas a partir da noção de natureza e cenário. Para este trabalho, iremos nos deter no espaço da floresta e, dentro desta, iremos analisar o esconderijo dos divinais e o Templo Sagrado de Candomblé. Quanto à representação do tempo, é válida uma ótica histórico-social, pois ao observarmos a narrativa, vemos cenas que remetem simbolicamente ao passado escravocrata.

De acordo com Borges Filho (2007, p. 47), o espaço da floresta compõe o da natureza, ou seja, não é construído pelo homem, são espaços que independem da ação humana, do fazer do homem, já algo construído em meio a esta floresta ou em determinado lugar torna-se um cenário, pois “no

âmbito da toponímia, entendemos por cenário os espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança” (BORGES FILHO, 2007, p. 47). A floresta e as construções elevadas na obra em análise são importantes para que os personagens possam realizar a maior parte das ações e sofrê-las também.

Os personagens Zélie, Amari e Tzain fogem pela floresta após o trágico incêndio do povoado de Ilorin pelas ordens do rei Saran. No início, é um espaço úmido e frio, mas é por onde eles dever seguir, para não serem encontrados e capturados pelos soldados do rei e “precisam chegar a Candomblé e descobrir como trazer a magia de volta” (ADEYEMI, 2018, p. 103). E à medida em que vão adentrando este espaço, vai ficando mais quente, e assim deduzimos que se trata de algo mais caloroso, que se torna mais afável, protetor e afetuoso, logo, a floresta será mais acolhedora com seus desbravadores, proporcionando-lhes a liberdade.

Filhos de sangue e osso (2018) remete à cultura Iorubá, daí o nome de Templo Sagrado de Candomblé na obra; fazendo referência à religião de matriz africana, a autora regressa às suas origens afro para dar vida a um resgate identitário através do uso da palavra, da escrita literária. Tudo o que lemos está voltado para o povo negro e sua opressão pelo ganancioso branco europeu.

Cambaleio atrás dela, deixando o medo de lado em meu desejo de chegar à última plataforma. Quando me ergo sobre o penhasco final, não consigo acreditar em meus olhos. Candomblé.

Realmente existe.

Os tijolos cobertos de musgo empilham-se em montanhas de ruínas, cobrindo cada centímetro do platô. Destruição é tudo o que resta dos templos e dos santuários que no passado cobriram esta terra. Diferentemente da selva e das montanhas abaixo, não há grilos cricrilando, nem pássaros piando, nem mosquitos zumbindo. O único sinal de que existiu vida são os crânios espatifados ao redor de nossos pés. (ADEYEMI, 2018, p. 143).

Candomblé representa um espaço sagrado que no passado servia como oração para os negros, na África era cultuado segundo cada deus presente em seu Templo em cada tribo, e no universo de *Orisha* criado por Adeyemi (2018), ele é mostrado como destruído pela ordem do rei, Sarah. Todavia, se observamos a figura de Saran, esta é o reflexo da do homem branco, que invadiu o território africano, tomou posse das terras por se considerar superior pela cor de pele e não só escravizou os seus donos legítimos como os tirou à força delas. Um espaço sagrado é um lugar de fé, de oração individual do “eu” com a sua “divindade”, ao destruir isso, destrói-se também a cultura e a tradição de um povo; assim o passado é trazido ao presente para mostrar que mesmo a abolição tendo ocorrido há anos, a ferida da perda cultural cicatrizou internamente, mas a marca externa ficou como a recordação de um tempo cruel.

Ficamos maravilhados ao entrarmos na cúpula, decorada com um mural tão magnífico que fico sem palavras. Cada metro de pedra é coberta com pinturas vibrantes que representam os dez deuses, os clãs maji, e tudo mais. É muito mais do que as imagens rústicas dos deuses que existiam antes da Ofensiva, ocasionais pinturas secretas, raras tapeçarias exibidas apenas sob a cobertura da escuridão. Aquelas eram raios de luz tremeluzentes. Esse mural é como encarar a face do sol. (ADEYEMI, 2018, p. 162).

Percebemos tratar-se de um espaço que emana fé, respeito para um povo, cultura e tradição. Segundo algumas sugestões dadas por Lins (1976) sobre a ambientação, uma delas é a *reflexa*, quando se diz que os espaços são percebidos através dos personagens e não pela narração do narrador, a não ser que este transfira a outrem a percepção do ambiente/da paisagem (LINS, 1976, p. 82). No trecho acima, enxergamos o espaço por meio da observação e descrição de Zélie, e a partir do que ela descreve, vamos construindo a paisagem do espaço-ambiente em que estão. O fato de os personagens estarem maravilhados com tudo o que veem se deve ao ato violento da Ofensiva – um massacre que dizimou toda a população de maji há onze anos – que destruiu também todos os Templos Sagrados em todo o território do reino de *Orisha*, exceto Candomblé, pois sua localização era de difícil acessibilidade.

Aqui cabe uma observação a respeito de um espaço bastante específico do romance – a floresta: “As florestas verdejantes do Vale do Rio Gombe são uma visão bem-vinda. O terreno montanhoso exala vida, cheio de árvores tão largas que um tronco poderia ocupar uma *ahéré* inteira.” (ADEYEMI, 2018, p. 274). A floresta, por não ser um espaço elaborado por mãos humanas, pode conter armadilhas e animais selvagens que atacam quando se sentem ameaçados, assim como também no passado servia de refúgio para a fuga dos escravos, portanto, um espaço acolhedor para os fugitivos e no coração das florestas surgiam os quilombos, um lugar de difícil acesso, um cenário criado para proteção daqueles que não aguentavam tantos castigos por mãos humanas, a dos brancos.

Diferentemente da distribuição aleatória de árvores em toda a floresta, aquele bosque é arranjado, formando um círculo gigante. De nosso ponto vantajoso, o X especial deles fica visível, pintado sobre algumas das folhas das árvores.

[...]

Entre a formação circular das árvores, uma muralha secreta foi erguida, formada de lama, pedras e galhos entrelaçados. Apesar de rudimentar, o muro é alto, erguendo-se muitos metros acima dos troncos. (ADEYEMI, 2018, p. 307).

Durante a Ofensiva, o povoado de Warri, como todos os lugares, foi invadido e todos os maji foram assassinados, somente as crianças menores de treze anos que não tinham manifestado a magia foram poupadas, e os sobreviventes tiveram que fugir para a floresta e se refugiar nas

montanhas. Logo, “depois de Warri, soube que precisávamos de um lugar onde pudéssemos ficar seguros. [...] Comecei apenas com algumas tendas, mas quando enviamos mensagens codificadas aos divinais de Orísha, o acampamento começou a crescer” (ADEYEMI, 2018, p. 347). O cenário (muralha, feita por mãos humanas), erguido no meio do espaço da natureza (sem interferência do homem, a floresta), transformou-se num povoado que abrigava todos os divinais do reino, que vinham em busca de um lugar para chamar de seu, já que tinham perdido tudo.

Os quilombos compunham uma verdadeira fortaleza na floresta profunda, um lugar de liberdade e proteção, para se chegar até a localização exata era preciso dias caminhando, adentrando mais e mais, além de muitas vezes acharem que estavam em rotas diferentes ou que tinham se perdido. Todavia, todo este esforço era voltado para que os caçadores de escravos não pudessem encontrar o local. O esconderijo dos divinais traz a perspectiva do passado para o presente na obra, pois é a mesma ideia e um espaço com a mesma finalidade, abrigar indivíduos que precisam fugir para sobreviver, para não serem escravizados, torturados e até mortos pelo monarca, pelo homem branco, o dominador.

O resgate desse tempo passado é um modo de não apagar, de não deixar no esquecimento todo o sofrimento pelo qual os negros passaram ao longo de anos de escravidão e todo o racismo gerado após a abolição. A simbologia dos quilombos não foi trazida apenas por Adeyemi (2018). O filme brasileiro *Medida provisória* (2022), que contou com a direção de Lázaro Ramos e trouxe no elenco atores como: Adriana Esteves, Alfred Enoch, Mariana Xavier, Renata Sorrah, Seu Jorge, Taís Araújo, dentre outros, traz a ideia de um futuro distópico com a sanção de uma medida provisória que mais humilha que repara o povo negro.

Em uma iniciativa de reparação pelo passado escravocrata, o governo brasileiro decreta uma medida provisória e provoca uma reação imediata no Congresso Nacional. Os parlamentares aprovam uma medida que obriga os cidadãos negros a se mudar para a África na intenção de retomar as suas origens. A aprovação afeta diretamente a vida do casal formado pela médica Capitú e pelo advogado Antônio, além de seu primo, o jornalista André, que mora com eles no mesmo apartamento. (GLOBOPLAY, 2022).

O país vira um caos, os negros se recusam à viagem forçada, pois afirmam ter direito a serem brasileiros e, em contrapartida, a polícia tem ordem direta do governo para capturar todo ser melanina – pessoa de pele escura – e deportar num voo só de ida para a África. Aqui a polícia pode ser comparada aos caçadores de escravos do passado, a diferença é que não existe escravidão, há uma “reparação” para com os melaninos e a polícia funciona como uma Força Tarefa que age em nome da Lei. A referida obra cinematográfica, um sucesso de crítica, de bilheteria e com participação em festivais de cinema o filme, foi produzida em 2020, mas só foi lançada em 2022,

em razão da pandemia, e também pela censura do governo. Para escaparem da “boa reparação”, os melaninos começam a fugir e se refugiarem nos morros. A personagem Capitú (Taís Araújo) sofre uma tentativa de captura no local de trabalho, foge e abriga-se em um *Afrobunker*, que na perspectiva distópica nada mais é que um quilombo, e ela descobre que há a construção de diversos *Afrobunkers* espalhados pelos morros do país.

Seja reconhecido no tempo passado como quilombo, ou no presente como a muralha dos divinais, na obra de Adeyemi (2018), ou no futuro como *Afrobunker* em *Medida provisória* (2022), o cronotopo – tempo-espaço – de acordo com Bakhtin (1998), faz parte inerente das narrativas. O espaço da floresta perpassa quase toda a obra de Adeyemi, sempre como um lugar com função de fuga, esconderijo, abrigo, proteção e liberdade e o tempo passado, a todo momento sendo rememorado através de simbologias que conduzem a um não-apagamento histórico-social.

Uma corneta alta ressoa. Um estrondo corre pelo ar.

[...]

A música da celebração para enquanto todos tentam entender a causa dos sons. Uma histeria sussurrada irrompe pela multidão, perguntas crescendo quando ela se espalha. Mas logo a fonte das cornetas fica clara.

A legião de guardas reais avança pelos restos do portão e marcha até o topo da colina com vista para o vale. Eles iluminam o céu preto com tochas vermelhas que chamejam na noite.

Alguns soldados posicionam flechas, outros desembainham espadas afiadas. O mais aterrorizante entre eles segura uma matilha de pantenários violentos; as feras ameaçadoras mordem e espumam, desesperadas por uma caçada. (ADEYEMI, 2018, p. 404-405).

O espaço-cenário é o esconderijo dos divinais e uma festividade em homenagem a uma divindade estava sendo realizada, quando os soldados reais armados invadem o local. Temos aqui a perspectiva temporal dos caçadores figurados nos guardas reais, quando estão portando armas de fogo e, com cachorros de caça vorazes, adentravam por dias nas florestas em busca dos escravos, que fugiam das fazendas e, às vezes, terminavam por encontrar um quilombo com inúmeros negros, capturavam todos, os que tinham donos eram devolvidos através de recompensas para os caçadores, os que não eram propriedades privadas, eram levados para os mercados de escravos para venda ou leilão.

Esta experiência de liberdade no seio da floresta e o terror da captura, em algum momento depois, são transmitidos na obra e podem ser sentidos de acordo com a voz do narrador, e o temor de voltar para o espaço de opressão são intensificados na narrativa e se convertem em uma preocupação constante: “eles nunca permitirão que nós prosperemos. Sempre estaremos com medo. Nossa única esperança é lutar. Lutar e vencer” (ADEYEMI, 2018, p. 410). Assim, este espaço

torna-se um lugar de luta pela liberdade – os quilombos – que eram sinônimos de resistência, bem como a muralha e os *Afrobunkers*.

Para Bakhtin (1998, p. 349), “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que diz respeito à realidade efetiva. Por isso, numa obra, o cronotopo sempre contém um elemento valioso que só pode ser isolado do conjunto do cronotopo literário apenas numa análise abstrata”. O estudo do cronotopo é mais que simples análise do gênero romance, é quase um mergulho na estética da obra. Por esta razão, o teórico afirma serem as definições espaço-temporais intrínsecas à obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço e o tempo são representados em *Filhos de sangue e osso* (2018) pela escritora afro-americana Tomi Adeyemi de modo a nos provocar uma reflexão acerca da narrativa. Podemos identificar estes elementos a partir de uma noção histórico-social e da teoria do espaço: a primeira centra-se na segregação racial entre negros e brancos, já a segunda pode ser notada por meio do estudo da questão espacial em Borges Filho (2007) e Lins (1976), além de Bakhtin (1998), que usa os dois elementos (tempo e espaço) de forma indissociável, que ele designou como cronotopo.

A escritora é jovem, mulher e negra, mora nos Estados Unidos, um país que vemos o quão racista é. O movimento Black Lives Matter, que cresceu absurdamente em 2020 no país, após a morte de George Floyd, sufocado por um policial branco, reacendeu no mundo os protestos contra a discriminação racial, e as pessoas em pleno auge da pandemia de Covid-19 saíram às ruas e gritaram o slogan do movimento. Em quase todos os estados americanos as pessoas foram às ruas pacificamente, exigindo apenas igualdade racial.

Dois anos antes do aumento desses protestos pela morte de Floyd, temos o lançamento da obra de Adeyemi e ao folhearmos seu livro, encontramos muitos protestos contra a sociedade racista e escravocrata. O espaço e o tempo são vistos sob uma perspectiva social e estética, a todo instante a autora nos joga no colo uma fala por meio da ação dos personagens, uma amostra sobre o que os seus ancestrais passaram, quando eram felizes em suas terras longínquas e o quanto sofreram deste lado do Atlântico e do Pacífico. Vamos lendo e, na memória, o tempo passado vai surgindo em nosso presente como um lembrete de que não devemos apagar a história, mas recordá-la para não repeti-la.

A floresta compõe apenas uma das inúmeras definições espaciais na obra, ainda há diversos espaços que podem ser analisados, bem como o tempo, por isso, recordamos mais uma vez Bakhtin (1998), que nos diz ser o gênero romance o mais propício ao estudo do cronotopo, haja vista seus personagens estão sempre inacabados e envoltos em aspectos espaciais e temporais.

Além do fato de que este espaço representa outros tantos na memória individual e coletiva dos indivíduos.

O objetivo proposto neste trabalho foi alcançado na medida em que serviu para a construção e o desenvolvimento de um estudo sobre a relação tempo-espaço no romance de Adeyemi, mas ressaltamos que a conclusão ficará em aberto, uma vez que os estudos em Bakhtin (1998), Lins (1976) e Borges Filho (2007) ainda carecem ser aprofundados, assim como a obra *Filhos de sangue e osso* (2018) necessita de mais exame, pois é um romance e seus personagens nunca estão totalmente concluídos, sempre há alguma brecha deixada por um pesquisador, e o olhar do outrem pode enxergar o que outro/s não conseguiu/ram. O cronotopo é um campo vasto e uma fonte inesgotável de água doce e fria, que abre um leque de possibilidades analíticas.

REFERÊNCIAS

ADEYEMI, Tomi. **Filhos de sangue e osso**. Tradução de Petê Rissatti. 1. ed. Rio de Janeiro: Fantástica Rocco, 2018.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018. (Série prazer de ler; n. 13, e-book).

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Universidade da Amazônia – UNAMA. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000194.pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: A teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: Introdução à topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. 2. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MEDIDA PROVISÓRIA. Direção: Lázaro Ramos. Produção: Lereby Produções e Lata Filmes. Brasil: Elo Company e H2O Films. Globoplay. 2022. Duração: 94 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/medida-provisoria/t/FrtkdsBtzB/>. Acesso em: 10 set. 2022.

MORRISON, Toni. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÁBATO, Ernesto. **O túnel**. Tradução de Sérgio Molina. Coleção Folha. 1. ed. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012. (Literatura ibero-americana, v. 5).

SACRAMENTO, Igor. Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de *O Pagador de Promessas*. **LOGOS 38**, Realidade Ficção, v. 20, n.º 01, 1º semestre 2013.

A LIBERDADE E O CORPO NO DIÁLOGO ENTRE UM PADRE E UM MORIBUNDO DE MARQUÊS DE SADE

Ivã Matias da Silva Gonzalez (UFPR)

iv.gonzaleez@gmail.com

INTRODUÇÃO

Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), conhecido como Marquês de Sade, foi um filósofo e escritor francês cuja fama advém de sua literatura erótica, antirreligiosa, violenta e política. Boa parte de sua vida foi vivida no cárcere, e a relevância da privação de liberdade vivenciada pelo autor fica evidente no fato de que suas experiências de isolamento favoreceram a criação de seus personagens e de seu pensamento filosófico. Além disso, o Sade presenciou o período da Revolução Francesa (1789-1799) e, principalmente, a Tomada da Bastilha (1789). No que tange a tais eventos, é importante propor uma leitura da obra do libertino a partir da vida e dos eventos que forma vividos por Sade, entendendo que tais escritos são um reflexo de sua época a fim de entender sequencialmente os textos selecionados e a construção do pensamento de Sade a partir da análise da obra em questão para entender o papel do pensamento do autor diante dos conteúdos que envolvem a construção de seu pensamento em favor do corpo e contra a submissão religiosa.

SADE E O DIÁLOGO

Em *Dialogo de um padre e um moribundo* (1782), escrito em cárcere no Château de Vincennes, seguindo a estrutura dos discursos de Platão, Sade apresenta uma conversa entre dois personagens envoltos por problemáticas religiosas. Deus e a alma entram em conflito com o indivíduo e suas crenças conforme as argumentações da experiência libertina. O pensamento de Sade é de um ateísmo levado às últimas consequências, isto é, o autor não apenas leva o leitor à descrença no divino, mas à uma posição que visa destruir a imagem de Deus e rechaçar os devotos. Dentro do diálogo, é evidente que o posicionamento de Sade é ocupado pelo moribundo, e é em sua argumentação que está exposto o cerne do que o filósofo entende e usa para justificar suas teses e conceitos a favor do ateísmo diante da posição dominante que envolve a religião de seu contexto físico e temporal.

Tanto Marquês de Sade quanto sua obra estão circunscritos no século XVIII e próximos de acontecimentos que mudam o rumo da história da Europa. Nesse sentido, Sade quer contrargumentar todos os procedimentos religiosos dominantes em seu tempo ao tratar de um momento inevitável aos seres: a morte. O libertino redige sua obra na posição oposta à Igreja; não faz do falecer

um momento divino em que a absolvição dos pecados a partir da extrema-unção seja algo racional, muito pelo contrário, é uma forma de perpetuar a submissão dos indivíduos nas crenças que estão em vigor.

Segundo a filósofa Eliane Robert Moraes (1951-) em *Lições de Sade* (2006), o pensador libertino está inscrito nos textos filosóficos que visam operar uma crítica da exploração do indivíduo por parte das instituições religiosas. Tais textos são consequência de uma mudança que vinha ocorrendo no final do século XVII, com obras escritas por autores tidos como antirreligiosos. Sobre a temática, Moraes (2006) diz:

O *Diálogo* de Sade – escrito em 1782, na prisão de Vincennes – inscreve-se numa linhagem de textos filosóficos do século XVIII que, ao criticar a exploração do medo no momento da morte, opera mudança significativa nas representações fúnebres. Tal concepção aparece, por exemplo, na célebre *Carta sobre os cegos* que Diderot escreve em 1749 [...] Por certo, essa mudança de atitude em relação à morte é consequência do espírito anti-religioso que se vinha formando desde o final do século XVII em vários pontos da Europa, com o surgimento de novas correntes de pensamento que ameaçavam a hegemonia da história sacra tradicional, desafiando a ortodoxia barroca. Ainda que a rebeldia dos primeiros descrentes fosse um tanto tímida se comparada à audácia dos personagens de Sade ou de Diderot, ela é o ponto de partida de uma tradição que, desde seus primórdios, praticava a arte do diálogo filosófico para afrontar os dogmas da religião. Nesse sentido, o *Diálogo* do marquês – no qual abundam citações do mais ateus dos filósofos setecentistas, o barão d’Holbach – também pode ser visto como um resumo da história desses movimentos de resistência que começa com os livre-pensadores seiscentistas até culminar no ateísmo dos iluministas. (MORAES, 2006, p. 28)

Vale ressaltar que neste trabalho do autor é possível notar como o pensamento de Sade é voltado para um ateísmo que visa destruir o pensamento religioso a partir do uso de dados que nosso corpo recebe através da matéria, dos objetos, ou seja, daquilo que conseguimos captar e fazer uso ou conjecturar pensamentos, ideias etc. No texto é trabalhado também como a religião de sua época era fundamentada e mantida a partir de antigos preceitos – que o autor também chamará no decorrer do texto de “preconceitos” – em relação ao pensamento, algo tido como contrário à religião.

O MOTIVO DO ARREPENDIMENTO

“Chegada a hora fatal em que o véu da ilusão se rasga para mostrar ao homem seduzido o quadro cruel de seus erros e vícios, não vos arrependeis, meu filho, das múltiplas desordens a que vos levaram a fragilidade e as fraquezas humanas?” (SADE, 2009, p. 19). Em *Diálogo* entre um padre e um moribundo, o diálogo é iniciado com o padre realizando a extrema-unção no moribundo, visando a remissão de seus pecados. Neste momento, o moribundo é questionado se, no fim de sua

vida, irá se arrepender de todos os erros que cometeu. Todavia, o ateu afirma que o arrependimento ao qual o clérigo se refere não é o mesmo que ele menciona sentir. Para o moribundo, seu pesar está voltado ao uso “incompleto” de suas faculdades. Nunca foi um sentimento em relação aos pecados tais como o clérigo imagina, mas sim do mal uso de suas paixões e desejos. Diz o moribundo:

criado pela natureza, com apetites muito vivos e paixões muito fortes, posto neste mundo unicamente para entregar-me a eles e satisfazê-los, sendo tais efeitos de minha criação apenas necessidades relativas aos primeiros fins da natureza, ou, se preferires, derivações essenciais de seus projetos sobre mim, todos com razão de suas leis, só me arrependo de não ter reconhecido o bastante sua onipotência, e meus únicos remorsos são pelo uso medíocre que fiz das faculdades (criminosas para ti, tão simples para mim) com que me dotou para servi-la. Por vezes lhe resisti e arrependo-me por isso. Cego pelo absurdo de teus sistemas, combati por eles toda a violência dos desejos recebidos por uma inspiração bem mais divina. Disso me arrependo. Só colhi flores quando poderia ter feito uma ampla colheita de frutos... Eis os justos motivos de meus arrependimentos; estima-me bastante para eu não procurar outros. (SADE, 2009, p. 19-20)

O arrependimento está voltado para os momentos em que resistiu diante de suas próprias vontades e desejos. O moribundo não está envolvido com a problemática que a religião evoca diante das ações humanas, seu perjúrio corresponde àquilo que não cometeu, isto é, sua angústia é voltada ao que não fez diante de suas paixões. Para o personagem, a razão da ação humana está diante do fato de que todos os seres são uma criação da natureza e, por conta disso, seguir as próprias vontades e ímpetos segue a “ordem” própria das criaturas criadas pela natureza e que seguem, necessariamente, um movimento ordenado.

A partir daí, é possível notar nas primeiras passagens que o processo operado por Sade contra as opiniões e indagações do clérigo é uma argumentação edificada a favor da livre vontade humana, indo contra os interditos e demolindo as práticas realizadas dentro dos sistemas religiosos. Há dois tópicos que merecem atenção e que são importantes no decorrer do texto de Sade: a liberdade humana e o corpo.

O PROBLEMA DO LIVRE-ARBÍTRIO E A LIBERDADE HUMANA

Na perspectiva do moribundo, há limites na liberdade humana quando esta segue os moldes da religião. De um lado tem-se o livre-arbítrio que envolve os interditos religiosos, ou seja, o indivíduo pode agir livremente estando de acordo com as práticas e proibições impostas pela Igreja, do outro, a vontade humana sem algum tipo de obstáculo que possa refrear as ações das criaturas, tal como o pecado e a condenação. Para o padre, Deus é o criador onipotente e o livre-arbítrio é a ferramenta para que a humanidade possa ser recompensada pelas ações boas ou más diante da

religião. Nas palavras do padre: “Que mérito os homens teriam se Deus não lhes tivesse deixado o livre-arbítrio, e o que ganhariam com isso se não houvesse na terra a possibilidade de fazer o bem e a de evitar o mal?” (SADE, 2009, p. 20).

Neste momento do diálogo, o moribundo nota que a argumentação do clérigo implica no conflito entre onipotência e a ideia de natureza corrompida. Se Deus é, na perspectiva do padre, “Aquele que tudo fez e criou e que tudo conserva por um simples efeito de sua onipotência” (2019, p. 20), como é possível a existência de uma ação que vai contra a própria ideia de evitar o mal se este é, em certa medida, permitido pela própria onipotência e onisciência de Deus e o livre-arbítrio fornecido para suas criaturas? Essa é a problemática levantada por Sade, isto é, condenação da livre vontade do ser em detrimento da liberdade posta pela religião sob o nome de livre-arbítrio. O mérito da escolha de uma ação – julgando ser boa ou má – no qual o Criador já sabe do resultado, torna inútil a onipotência divina pois não evita que o indivíduo tenha uma natureza corrompida.

É preciso compreender, que, para Sade, o sistema religioso torna inviável uma existência proporcionada pela própria vontade humana, pois opera através da condenação e dos castigos, ultrapassando a existência física dos seres. Para o moribundo, o erro está em atribuir um castigo a nossas próprias atitudes, sendo que estas estão intrinsecamente ligadas às necessidades do ser de acordo com a ordem que a natureza estabeleceu. Com isso, Sade elabora uma argumentação para que ideia de um Criador onipotente entrem em conflito em razão da religião tornar insustentável uma liberdade irrestrita das paixões humanas e não ter uma resposta acerca da pergunta feita pelo moribundo: “O que entendes por criador e por natureza corrompida?” (2019, p. 20).

Sendo a natureza criadora de todos os seres vivos, qual a necessidade de atribuir a responsabilidade para um autor? A causa e a compreensão de todas as coisas é aquilo que está ao nosso redor e em nós, isto é, os fenômenos da natureza em interação com o corpo. Atribuir uma responsabilidade em um ser suprassensível é entrar em contradição com a própria ideia de onipotência que aponta o padre, pois, quando se trata da criação, o conflito de criar algo corrompível e justificá-lo é graças ao livre-arbítrio promove que nossas ações são limitadas já por conta de um feito que nos é atribuído pela imposição religiosa. Colocar a culpa na criação por um feito do criador é impor limites àquilo que podemos apreender do mundo a partir do corpo com nossas experiências e sensações.

Em relação às sensações, o *Diálogo* corrobora com outro texto do marquês: “Da imortalidade da alma”. Nestes discursos, que fazem parte da obra *A nova Justine* (1791), Sade mais uma vez se posiciona contra a hipótese religiosa. Ao tentarem separar o corpo e a alma como substâncias diferentes, colocam a sensibilidade em segundo plano e, conseqüentemente, rebaixam o corpo e os objetos percebidos.

Para Sade, não é possível que a alma seja uma substância diferente do corpo, levando a crer que, nos preceitos religiosos, a noção de imaterialidade da alma a coloca numa posição acima do corpo, como se houvesse uma hierarquia na qual a alma, por si só, está além do primado da sensação em via do corpo diante das causas que só podem existir na alma ou inatas:

A partir dessa hipótese ridícula, fizeram da parte a que chamaram de alma uma substância isolada à qual concederam o direito imaginário de pensar independentemente da matéria, da qual emana exclusivamente. Essas opiniões monstruosas somente se justificavam afirmando que as ideias são os únicos objetos do pensamento, com o se não fosse comprovado que apenas nos podem provir dos objetos exteriores que, ao agir sobre nossos sentidos, modificaram nossos cérebros. (SADE, 2009, p. 29)

A chave para entender o ponto de vista de Sade para seu ateísmo está vinculada à relação do indivíduo com o exterior, e toda essa argumentação, tanto no Diálogo entre um padre e um moribundo quanto no “Da imortalidade da alma”, está centralizada no corpo do sujeito como peça fundamental para experienciar o mundo afora. Não é possível conduzir o indivíduo para um raciocínio em que a alma seja diferente do corpo, ambos precisam estar em perfeita ordem para que possamos receber e compreender os dados da natureza. A partir destes dois trechos, é constatada uma síntese do que Sade explica acerca do papel da natureza com os dados que dela recebemos; mostrando que, do lado do clérigo, há uma tentativa de explicar o todo com base em algo que está além dos nossos limites (o que causa confusão e complicação ao entendimento humano pois está fora dos nossos sentidos). Diferentemente do ponto de vista do libertino, que visa buscar a simplicidade de não atribuir causas sobre-humanas ao mundo que deve ser compreendido a partir do entendimento dos acontecimentos que atravessam o ser e seus sentidos:

Sendo possível que a natureza tenha feito sozinha tudo o que atribuis a teu Deus, por que pretendes arrumar-lhe um senhor? A causa do que não compreendes talvez seja a coisa mais simples do mundo. Aperfeiçoa tua física e entenderás melhor a natureza; purifica tua razão, elimina teus preconceitos e não necessitarás mais desse deus. (SADE, 2009, p. 21)

É perfeitamente impossível crer no que não se compreende [...] Em suma: sendo quimera ou inutilidade tudo o que ultrapassa os limites do espírito humano, e teu deus só podendo ser um a dessas coisas, no primeiro caso eu seria louco de crer nele, no segundo um imbecil. (SADE, 2009, p. 21)

O CORPO E OS SENTIDOS

Da mesma forma que o arrependimento é algo em comum nas duas posições, a ideia de uma ordem e regulação do todo também o é, entretanto, existem, novamente, duas concepções distintas de ambos os lados para este tópico; tanto do ponto de vista do padre quanto do moribundo há uma

ordem que é necessária para o todo. A discordância está no fato de que o papel da ordem e da necessidade não servem para explicar que a causa provém de um criador que ultrapassa os limites das faculdades humanas. No ponto de vista do libertino, é preciso simplificar as coisas compreendendo o fato de que as coisas ocorrem necessariamente, sem influência de uma ação regulada pela escolha moral a partir do livre-arbítrio e sem a existência dessa entidade criadora.

Devemos, segundo Sade, nos ater apenas àquilo que é dado para nós a partir dos nossos sentidos e compreender a natureza para evitar as confusões causadas por tudo que a doutrina religiosa impõe do que está além das nossas sensações e que, por conta dessa imposição, influencia na atitude humana, que acaba por cair em ilusão. Como expõe o moribundo: “conforma-te com a evidência de que cego é quem se veda com um a fita, não quem a arranca dos olhos. Tu edificas, inventas, multiplicas; eu destruo, simplifico. Tu acumulas erros sobre erros; eu com bato todos. Qual de nós é o cego?” (SADE, 2009, p. 21).

Um vê o outro como um cego diante das suas convicções, o padre enxerga o moribundo como um ateu e infeliz, já o moribundo vê o padre como desprovido de razão ou cego para as leis naturais e da matéria. Para entender o pensamento acerca da vida em relação com a matéria na perspectiva de Sade, é necessário colocar em evidência que o corpo é o principal meio para que possamos apreender as sensações e dela tirar o conhecimento das coisas através dos objetos e da experiência. Sade não faz uma divisão entre corpo e alma, muito pelo contrário, considera que os dois precisam estar em comunhão para que seja possível receber os dados exteriores. Segundo Sade,

A fonte de nossos erros advém do fato de considerarmos nosso corpo enquanto matéria bruta e inerte, ao passo que esse corpo é uma máquina sensível que tem necessariamente a consciência momentânea da impressão que recebe e a consciência do eu pela lembrança das impressões sucessivamente experimentadas [...] Tudo comprova da maneira mais convincente que a alma age e se move segundo as mesmas leis que regem os outros seres da natureza; que não pode ser distinta do corpo; que nasce, cresce, se modifica nas mesmas progressões e que, por conseguinte, perece com ele. (SADE, 2009, p. 30)

Se alma é o princípio da experiência sensível e o corpo serve como uma espécie de máquina sensível, não é possível que os dois sejam concebidos separadamente. A vida é o movimento que envolve o pensamento, as paixões e as sensações. Se o corpo perece, a alma também irá perecer, logo, não há possibilidade de usufruir dos prazeres após a morte do corpo através de uma salvação da alma tal como pensa o padre. O que está em questão é que tudo é regulado de acordo com as necessidades e a ordem que há na natureza, isto é, nos fenômenos físicos, nas sensações e nas ações.

A recompensa e o mérito por nossas ações não passam de uma forma de controlar aquilo que o indivíduo deseja realizar diante do que apreendeu pelos sentidos, livre de qualquer punição. Nas palavras do moribundo:

o sistema de liberdade do homem foi inventado apenas para fabricar o da graça, que se tornou tão favorável a teus devaneios. Qual homem no mundo, vendo o cadafalso ao lado do crime, cometê-lo-ia, se estivesse livre de não cometê-lo? Somos arrastados por uma força irresistível, e jamais, sequer um instante, tem os o poder de nos determinar para outra coisa além daquela a que estamos inclinados. Não há um a só virtude que não seja necessária à natureza e, da mesma forma, um só crime de que ela não tenha necessidade. Toda a sua ciência consiste na manutenção de ambos em perfeito equilíbrio. Somos culpados pelo lado em que ela nos lança? Não mais que a vespa ao aferroar tua pele. (SADE, 2009, p. 26)

De acordo com o filósofo Augusto Contador Borges (1954-), no texto “Sade e o ateísmo” – prefácio para a edição da editoria iluminuras –, o libertino francês:

bradava em nome de uma racionalidade e de um materialismo, visando exterminar de vez com seus escritos os pilares tradicionais dos poderes da transcendência: Deus, a religião e seus dogmas, a moral a eles arraigada, e toda simbologia gerada em torno, por acreditar que sem isso o projeto revolucionário francês não vingaria a contento. (BORGES, 2019, p. 9-10)

A chave argumentativa do pensamento sadiano está na relação entre o que é sentido pelo corpo em conflito com aquilo que não tem prova material ou empírica de existência. Sade defende o papel do registro empírico para contrapor aos argumentos teológicos que o padre coloca em questão para dialogar com o moribundo. São dois personagens em conflito perante a mesma situação, isto é, a existência de Deus. E para o filósofo, não há razão para crer naquilo que escapa à evidência dos sentidos em relação com as substâncias materiais.

O cenário em que se inicia a obra é fundamental para a compreensão do diálogo como um todo, pois o moribundo se encontra no leito de morte e, mesmo diante da fragilidade do fim da vida, o padre ainda planta o medo e o arrependimento de cunho religioso visando que o moribundo encontre salvação no Eterno. Situado neste cenário, há a questão da chegada da morte como uma forma de domínio através do medo, medo esse que Sade vê como uma forma controladora da religião contra a liberdade humana. Mas, mesmo diante de tais situações, o autor aconselha que a morte deve ser encarada com naturalidade e “com um olhar tranquilo, não para alimentar teus temores e tua melancolia, mas para acostumar-te a vê-la com um olhar calmo, para assegurar-te contra os falsos terrores que os inimigos de teu repouso querem inspirar em ti” (SADE, 2009, p. 32).

CONCLUSÃO

O que está em escopo na filosofia de Marquês de Sade é o primado da percepção diante das contradições religiosas que colocam o dado empírico diante de um posicionamento que está para

além da compreensão humana e do que é recebido por nossos sentidos, o que fica evidente na argumentação do autor no decorrer do artigo.

Não há por que evitarmos nossa liberdade de agir por conta de uma possível salvação, uma elevação além da alma, que está garantida apenas no pós-morte. Sade faz uso da experiência como dado fundamental para ir contra estes preceitos: se o corpo falece, a alma também irá falecer. A angústia do agir, o pavor do pecado e a culpa são meios que, até sua época, estavam em vigor e tinham uma força que consome qualquer tipo de ação. Sade não solicita uma transgressão de nossas atitudes, mas uma reformulação com bases sólidas, materiais e empíricas para que possamos agir sem o receio do castigo, da pena e que o agir humano não seja refreado.

Portanto, existem dois momentos na análise das obras em questão. Primeiramente, há, em Sade, uma necessidade de ordem em que todas as criaturas fazem parte de um movimento necessário que há em cada ser diante da natureza, tais como objetos do Todo e que, em perfeita ordenação, devem seguir suas vontades (distanciando-se de uma moralidade controladora que faz dos indivíduos servos da religião); em seguida, a ideia que o libertino apresenta sobre a inseparabilidade entre corpo e alma; unidade ou identidade, é o ser que está, inevitavelmente, rumo à destruição de si, seja pela morte ou condenação. Ou seja, o fim de cada ser vivo não deve ser tomado como motivo de pavor, pelo contrário, para compreender os desígnios da natureza, aceitar tais consequências são fundamentais para viver livre de qualquer tormento religioso. O trecho abaixo corresponde a essa afirmação:

Esta alma, meu amigo, é o que a natureza desejou que fosse, isto é, o resultado dos órgãos com que me formou em razão de suas metas e necessidades; [...] inspirou-me tais desejos aos quais entreguei-me do mesmo modo. Tom a apenas essas leis com o a única causa de nossa inconsequência humana, e não estabeleça para elas outros princípios que suas vontades e necessidades. (SADE, 2009, p. 22)

Portanto, é um absurdo entregar-se ao remorso e mais ainda temer ser punido em outro mundo se somos felizes de termos escapado disso neste. Deus me livre encorajar com isso o crime: certamente é preciso evitá-lo o quanto se possa, mas é pela razão que devemos saber fugir a ele, não por falsas crenças que não levam a nada, e cujo efeito logo se dissipa numa alma que seja um pouco firme. A razão, meu amigo, tão-somente a razão nos deve advertir que prejudicar nossos semelhantes jamais nos tornará felizes, e nosso coração, que contribuir para a felicidade deles é a melhor coisa que a natureza nos pode conceder na terra. Toda a moral humana encerra-se nestas palavras: tomar os outros tão felizes quanto desejamos sê-los nós mesmos, e jamais lhes fazer mais mal do que gostaríamos de receber. Eis aí, meu amigo, os únicos princípios que devem os seguir; e não necessitamos de religião nem deus para prová-los e admiti-los, somente um bom coração. (SADE, 2009, p. 27)

O pecado existe e a angústia está no movimento de transgressão do que está estabelecido pela religião. Sade vê o papel de dominância religiosa como um problema, o sentimento de angústia,

para o autor, está vinculado à forma de controle e submissão religiosa. A superação do interdito é angustiosa, não é à toa que a posição do padre em boa parte do diálogo é apenas levantar questões que favorecem a argumentação do moribundo, superando, angustiosamente, o erro, na tentativa de estruturar a defesa de um conceito que promova a regência do imaterial e, ao fim, entregar-se ao primado da experiência. O que difere do moribundo, que não vê nenhuma posição de submissão ao desconhecido, um posicionamento de dominação deve ser rompido e a restrição dos desejos devem ser eliminadas para que o ser humano possa agir. A superação da angústia sadiana é a destruição de Deus, essa destruição é um movimento de renúncia aos dizeres da religião dominante de sua época, que, muitas vezes, culmina na atividade erótica no decorrer das obras.

REFERÊNCIAS

SADE, Donatien Alphonse François de. **Diálogo entre um padre e um moribundo e outras diatribes e blasfêmias**. Trad. Contador Borges. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

BORGES, Augusto Contador. Sade e o Ateísmo. In: SADE, Donatien Alphonse François de. **Diálogo entre um padre e um moribundo e outras diatribes e blasfêmias**. Trad. Contador Borges. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

CONFLUÊNCIAS ENTRE MEMÓRIA E IDENTIDADE EM A GRAIN OF WHEAT, DE NGŪGĨ WA THIONG’O

Iuri da Silva Gomes (USP/FAPESP) ¹
iurigomes@usp.br

INTRODUÇÃO

Na tentativa de explorar os diálogos realizados na disciplina “Memória e Representação da História na Literatura”, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ministrada pelas Profas. Dras. Laura Izarra e Mariana Bolfarine no primeiro semestre do ano de 2022, este texto, que é também uma culminância de parte do que foi trabalhado em suas aulas, tem como objetivo investigar a relação dos conceitos de memória e identidade a partir de uma obra considerada um marco na literatura africana de língua inglesa: *A Grain Of Wheat* (1967), do escritor e ensaísta queniano Ngũgĩ wa Thiong’o (1938).

Para tanto, destaca-se que esse debate é atravessado pelas reflexões advindas da relação entre literatura e história, narrativas essas que nos oferecem “o mundo como texto” (PESAVENTO, 2003). Espera-se, a partir das elaborações aqui articuladas, contribuir com os debates sobre as confluências entre memória e identidade sob o prisma “literatura e história”.

À guisa de explanação, este ensaio encontra-se organizado da seguinte maneira: em um primeiro momento é trazida à baila uma discussão sobre a literatura, a ficção literária, sua relevância para se pensar o meio cultural, o sujeito frente a sua história, os questionamentos à História oficial presente em textos contestadores do *status quo* – como é o caso de *A Grain Of Wheat* – sustentados por pontos de vista hegemônicos, para que possamos, assim, situar o debate sobre memória e identidade, e investigar o que uma literatura atravessada por essa simbiose tem a desvelar.

Essa explanação se dará pela articulação dos textos *Literatura para quê?*, de Antoine Compagnon, e *Eu e o outro – O Invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*, de Manuel Rui; seguidamente, o texto *A Grain Of Wheat* será descortinado ao leitor, a partir de um resumo que evidencia suas características e chamamentos; a próxima discussão associará os conceitos de memória e identidade, articulando trechos do romance com as contribuições de teóricos como Candau (2019), sobre memória e identidade; Mendes (2012), Hall (1990) e Gilroy (1997), sobre as

¹ Mestrando em Letras – Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Orientando da Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra, Profa. Titular da Universidade de São Paulo.

identidades e suas dinâmicas e Aleida Assman (2006; 2011) sobre “o significado que as recordações têm no processo de construção das identidades” e, por fim, as considerações finais.

LITERATURA: “DELEITE E INSTRUÇÃO”

Abre-se o debate situando a literatura e suas potencialidades para se pensar a memória e a identidade, seus trânsitos e atravessamentos. Em *Literatura para quê?* (2009), texto da aula inaugural realizada em novembro de 2006 no conceituado Collège de France, Antonio Compagnon realiza um “elogio da literatura” (VIEIRA, 2010). Apesar de ser um texto focado em perscrutar o *status* da literatura francesa moderna e contemporânea no século XXI, os dizeres de Compagnon podem ser lidos para além desse recorte, haja vista a perspicácia de algumas de suas questões: “Quais valores a literatura pode criar e transmitir ao mundo atual? Que lugar deve ser o seu no espaço público? Ela é útil para a vida? Por que defender sua presença na escola?” (COMPAGNON, 2009, p. 20). Essas são perguntas caras aos estudos literários, e a investigação de suas nuances pode ser lida como um exercício necessário aos estudiosos da área.

Percebe-se que algumas das questões trazidas por Compagnon são permeadas por um interesse de se averiguar o caráter de poder moral da literatura. Como lembra Vieira (2010), em sua análise sobre a aula magna de Compagnon, a literatura deleita e instrui ao mesmo tempo. Nota-se que a literatura enquanto lugar do “deleite e da instrução” – ainda que sem o interesse de tomar para si a responsabilidade de “formar”, já que o compromisso da arte é com o imaginário – convida os leitores, a partir das vivências das personagens, representações dos humanos no mundo (CANDIDO, 1976), a duvidar de certos regimes de pensamento, sejam esses de ordem subjetiva ou do mundo palpável, o cultural, o material, o objetivo. A ficção literária é convidativa: ‘Torne-se quem você é’, murmura-me a literatura (COMPANGNON, 2009, p. 53).

Manuel Rui, renomado escritor angolano, possui uma visão sobre a literatura que pode ser lida como um destrinchar do murmúrio de que fala Compagnon: “Interfiro, desescrevo, para que eu conquiste a partir do instrumento da escrita um texto escrito meu, da minha identidade [...] Temos de ser nós. ‘Nós mesmos’. Assim reforço a identidade com a literatura” (RUI, 1987). O “torne-se quem você é”, quando lido à luz de escritores de países cuja história e rumos foram afetados por regimes colonialistas, como é o caso de Angola, é mais do que apenas um convite, é um rasgar de um contrato social em que o “Outro” registra e cristaliza suas visões distorcidas sobre o “outro”². Assim, a escrita para Manuel Rui é uma interferência, um “desescrever” que se traduz em um exercício de reforço de sua identidade, da identidade de Angola.

² Outro/outro é um dos conceitos chaves na teoria pós-colonial, discutidos por Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007, p. 155). O Outro com “O” maiúsculo representa o poder imperial, o discurso imperial, isto é, o próprio Império (Ashcroft et al., 1998, p. 170) enquanto o outro com “o” minúsculo metonimiza o colonizado e seu discurso”.

A obra *A Grain Of Wheat* pode ser lida como um grito de “Torne-se quem você é!” para os membros da sociedade queniana pós-colonial, reivindicado por uma escrita que se quer contrária a um discurso enrijecido e limitante, ou seja, que “desescreve” uma agência, que é, portanto, interferência no real. A escrita de Thiong’o, “sua História emocionada”, para lembrar do pesquisador brasileiro Cuti (2010), quando diz que a literatura nos traz a história emocionada e a possibilidade de experimentarmos sensações e emoções de que as personagens ou os ‘eus’ líricos são dotados na obra, suscita questões favoráveis a uma reflexão que se debruce sobre as confluências entre memória e identidade.

A GRAIN OF WHEAT: ALGUMAS IMPRESSÕES

Publicado em 1967, na primeira década da independência do Quênia, *A Grain Of Wheat* é uma história que se volta para as contribuições do movimento guerrilheiro Mau Mau para a conquista da liberdade. Trata-se de uma obra na qual Ngũgĩ mapeia cuidadosamente, tocando nos momentos-chave da imaginação nacional os movimentos de massa mais longínquos até os atuais que levaram o país aos festejos de celebração da Uhuru, da liberdade, em 12 de dezembro de 1963 (GIKANDI, 2015).

Atravessado por *flashbacks*, o romance articula um espaço-tempo no presente, o ano de 1963, quatro dias antes da independência do Quênia, com memórias que vão do século anterior ao tempo presente do romance, passando também pelos acontecimentos recentes da história do Quênia; são quatro dias desmembrados em trezentas páginas de uma narrativa *pari passu* com a história contemporânea do país. “Although set in contemporary Kenya”, pondera Thiong’o (2012) na epígrafe do romance, “all the characters in this book are fictitious [...], but the situation and the problems are real – sometimes too painfully real for the peasants who fought the British yet who now see all that they fought for being put on one side [...]”.

Moldados sob a luz de uma história recente complexa e conflituosa, uma vez que, como lembra Gikandi (2015, p. 06), “Um grão de trigo estava sendo escrito num momento de incerteza acerca da direção que a sociedade africana tomaria após a independência”, os personagens parecem refletir esse tempo de incertezas, de dúvidas, de medo, de sensações libertárias não experimentadas anteriormente devido ao colonialismo. O pós-independência e os feitos da guerrilha Mau Mau são louvados e ao mesmo tempo questionados no romance, à medida que o narrador em terceira pessoa revela ao leitor o papel de cada personagem na construção da independência, como também as suas faltas, as suas falhas, os seus erros e os seus equívocos. Quanto ao lugar dos Mau Mau nesse ambiente discursivo, Oliveira (2018, p. 210) pontua que “[o romance] é um tributo aos guerrilheiros Mau Mau e uma denúncia contra o regime pós-colonial, que nunca reconheceu os seus esforços”.

Um romance concebido como um “tributo-denúncia”, e considerando a epígrafe de Thiong’o de que todos os personagens são fictícios, mas a situação e os problemas são verdadeiros, leva-nos diretamente ao explorar da “partilha do sensível” entre literatura e história. Sabe-se que a diferenciação desses campos do saber remonta à Grécia Antiga, e que recebeu de Aristóteles um refinamento teórico, elaborado em sua obra *Poética* (2009), podendo ser sintetizado da seguinte maneira: ao historiador cabe a narração do que aconteceu, ou seja, narrar as ações que já se fazem presença, e ao poeta a elaboração do que poderia acontecer, assim, criar uma ação a partir de uma ausência, reelaborar uma já existente, inventar outras presenças. Em *A Grain Of Wheat*, o movimento guerrilheiro Mau Mau destaca-se também pela organização e articulação política de seus membros. O principal expoente do grupo, o personagem Kihika, que por sua vez guarda uma certa similaridade com a figura do mundo real, o líder Dedan Kimathi, assassinado pelos britânicos em 18 de fevereiro de 1957, é traído por um de seus compatriotas, o personagem Mugo. Como foi destacado anteriormente, o romance se volta para as celebrações da independência, período no qual Kihika já havia sido assassinado e sua cabeça exposta em uma praça da comunidade de Thabai: “a combined force of Homeguards and police whipped and drove people from Thabai and other ridges to see the body of the rebel dangling on the tree, and learn” (THIONG’O, 2012, p. 17).

Os feitos de Kihika são a todo momento alvos de comentários pelos moradores de Thabai, e já Mugo, o traidor, aquele que entregou Kihika aos colonizadores, definha em vida, e sua existência, a partir desse momento, recebe um alerta do narrador: “Don’t go against the people. A man who ignores the voice of his own people comes to no good end (THIONG’O, 2012, p. 222).

O definhamento de Mugo é apresentado já nas primeiras páginas do romance, e percebe-se os sentimentos de angústia, dor, sofrimento e solidão que o atravessam. Penso que a contraposição de Mugo a Kihika feita na obra, traidor e mártir, passado e presente, se torna um campo analítico produtivo para se articular algumas reflexões sobre memória e identidade. Ao país recém independente cabe a escolha de enaltecer e forjar uma nova identidade a partir das realizações de Kihika, ou se apresentar à história como um sujeito passivo, traidor de seus pares, como é o caso de Mugo. Ambos, quando postos em análise comparativa parecem reivindicar uma dialética do lembrar e do esquecer, do presente e do passado, da memória e da identidade, como se os quenianos dissessem: O que faremos? Qual memória reivindicar? Qual identidade elaborar?

O movimento guerrilheiro Mau Mau, representado na figura de Kihika, ocupou um lugar de clandestinidade na história do Quênia, e seus esforços para que o país se tornasse independente não foram reconhecidos pelo governo de Jomo Kenyatta, então primeiro presidente queniano após o regime colonial britânico. Kenyatta foi uma figura controversa, chegou a participar do levante Mau Mau, porém, pouco tempo depois quis implementar, através de um discurso conciliador com a

agência colonial uma política do esquecimento: “Forgive and forget the past”, dizia ele em seus discursos.

Em *A Grain Of Wheat* não há o exercício do esquecimento da história recente de resistência ao colonialismo, exceto na figura de Mugo, o traidor, que vive isolado, assombrado por uma história de conflito com seus compatriotas, que dizem: “We want a Kenya built on the heroic tradition of resistance of our people. We must revere our heroes and punish traitors and collaborators with the colonial enemy” (THIONG’O, 2012, p. 217). Mugo, quando frente a esses discursos apresenta um desconforto, um sentimento de deslocamento, um mal-estar com suas escolhas e (in)ações.

MEMÓRIA E IDENTIDADE: AFETAÇÕES

A Grain Of Wheat é nitidamente uma obra de independência tecida à luz de uma descolonização nascente em África. Com o pleno reconhecimento de que narrativas dessa natureza interrogam os legados coloniais, ou seja, a história cristalizada tecida pelos discursos hegemônicos, interessa-me, desta parte do texto em diante, investigar como se dá a representação da relação entre memória e identidade no texto-alvo dessas reflexões. Para perscrutar esse caminho, parto da elaboração de Candau (2019, p. 16), presente em *Memória e Identidade*: “A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”.

Candau, em seu livro, desenvolve com mais propriedade o conceito de memória do que de identidade, o que me faz recorrer, então, a estudiosos outros que discutem com igual qualidade o conceito complexo, instável e inesgotável de identidade. Como lembra Mendes (2002, p. 505) em *O desafio das Identidades*, as bases e as origens destas “são os acidentes, as fricções, os erros, o caos, ou seja, o indivíduo forma a sua identidade [através] do ruído social, dos conflitos entre os diferentes agentes e lugares de socialização”. Nota-se, portanto, que a identidade, enquanto um conceito móvel no espaço-tempo, possui sua relação com as “narrativas do passado” (HALL, 1990, p. 225) e são erigidas no âmago dos artifícios histórico-sociais que “herdamos” (GILROY, 1997, p. 341) de espaços e tempos outros enquanto sociedade. Com as reflexões expostas, confirma-se o postulado de Candau discutido anteriormente. A memória e a identidade herdam artifícios histórico-sociais de tempos outros, possuem como bases as fricções, os ruídos, os conflitos e possuem forte relação com as narrativas do passado. No romance de Thiong’o, a memória recai, como um manto, sob os muitos discursos, práticas e histórias de alguns dos personagens.

A narrativa, por articular um enredo cujo tempo-presente é tecido com constantes rememorações, faz da memória um importante recurso para a criação do imaginário e clima de independência, uma vez que essas memórias se voltam para aqueles personagens que estiveram

diretamente ligados aos movimentos anticoloniais no Quênia. O uso da memória no romance visa corroborar o sentimento de liberdade e trazer à baila, junto disto, a identidade de um indivíduo e seu agir na história, para então resgatar e manter acessa a chama da resistência em tempos complexos:

The Movement and leaders of the village have thought it a good idea to honour the dead. On Independence Day we shall remember those from our village and ridges near, who lost their lives in the fight for freedom. We cannot let Kihika's name die. He will live in our memory, and history will carry his name to our children in years to come. (THIONG'O, 2012, p. 23)

Nesta passagem, um dos membros do Movimento discursa sobre as intenções do grupo de realizar, no dia da independência, uma cerimônia em louvor aos que perderam a vida lutando pela liberdade no Quênia, anunciando que seus pares, a sua comunidade e o Quênia em sua nova fase, não permitirão que o legado de Kihika se perca. Como se vê, ele é o herói da narrativa, aquele que morreu lutando pela liberdade do povo negro, um exímio revolucionário que politizava o espírito de seus pares:

'It's a question of Unity,' Kihika explained excitedly. 'The example of India is there before our noses. The British were there of hundreds and hundreds of years. They ate India's wealth. They drank India's blood [...]. Blood flowed like water in that country. The bomb could not kill blood, red blood, red blood of people, crying out to be free. God! How many times must fatherless children howl, widowed women cry on this earth before this tyrant shall learn? (THIONG'O, 2012, pp. 86-87)

O evocar da memória de Kihika e de tudo o que ele representa para a comunidade de Thabai em um momento marcante como o pós-independência – a hora de (re)construir as identidades outrora desfiguradas pelo colonialismo –, é revelador da dialética existente entre memória e identidade. No tecer das memórias sobre Kihika, os membros de Thabai tecem a si mesmos e vislumbram um pós-independência pautado sob a lógica da resistência de Kihika – sua identidade, a identidade do Movimento, “o morrer pelo Quênia” –, para atuarem em um novo espaço social.

Desta forma, com Candau (2019, p. 16) anuncio que a memória [...] vem a fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo: assim, restituir a memória [...] de uma pessoa é restituir sua identidade e é, no sentido de *A Grain Of Wheat*, congregar memórias e identidades em um movimento uníssono em defesa da terra, do território e da preservação dos legados de resistência.

A cerimônia de celebração da independência do Quênia presente no romance é um encontro no qual os personagens se debruçam sobre formas de memória e identidades. Sendo assim, Kihika, enquanto objeto do ato de memória nessa cerimônia é uma metáfora que simboliza todos aqueles

que somaram forças para o Quênia ser ver livre do poder colonial. O romance, com isso, parece corroborar o que postula Candau (2019, pp. 59-60), sobre a relevância da memória na construção das subjetividades e, também, das identidades nacionais:

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si.

A memória é, então, o que dá sentidos às identidades, pois “através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido” (CANDAU, 2019, p. 61). Em *A Grain Of Wheat*, o sentido que se dá à memória é o sentido desta enquanto modalidade de resistência, sem ela, sem a memória de Kihika, o Quênia pode se esvaziar das ontologias de revide, de embate e de confrontos pela liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vias de se encaminhar as reflexões, destaco que o romance, através de personagens bem construídos expõe identidades em conflito, rasuradas pelas incertezas de um novo tempo, e faz votos para que o país recém-independente eleja um tipo de memória que seja transgeracional, ou seja, e aqui pauto a minha análise em Aleida Assman (2006), “a political memory”, pois esse tipo de memória guarda intimamente uma relação com a identidade. A memória política conjuga a identidade de uma nação, que é o chamamento reflexivo da obra de Thiong’o.

Assim, cito, para finalizar, o texto de Assman (2006). O trecho a seguir ajuda-nos a visualizar os esforços engendrados pela escrita de Thiong’o para restituir os sentimentos de dignidade de seus compatriotas, pois destaca que a memória é um projeto sempre em construção, ela é elaborada, construída, conflituosa, e mais do que isso, a memória não é um atributo das instituições, dos países e dos grupos sociais: Institutions and larger social groups, such as nations, states, the church, or a firm do not “have” a memory; they “make” one for themselves with the aid of memorial signs such as symbols, texts, images, rites, ceremonies, places, and monuments (ASSMAN, 2006, p. 2016).

Para além disso, a autora destaca que “together with such a memory, these groups and institutions “construct” an identity. Such a memory is based on selection and exclusion, neatly separating useful from not useful, and relevant from irrelevant memories. Hence a political memory is necessarily a mediated memory (idem). Nota-se, com isso, que *A Grain Of Wheat* é um símbolo,

um símbolo textual, “um espaço de recordação” que visa colaborar com o enrijecimento de uma memória política e de resistência.

Isso, por sua vez, como atesta Assman, favorece a construção de uma identidade. A obra de Thiong’o seleciona os feitos do movimento guerrilheiro Mau Mau, separa com esmero, em termos de referência para uma vivência no presente, o *useful* – Kihika – do *not useful* – Mugo, e espelha, à vista disso, uma certa identidade para o Quênia.

Uma literatura impregnada pelo chamamento ao agir frente aos eventos da História, explorando para isso a relação da memória com a identidade, parece murmurar – aproveito a oportunidade para parafrasear o trecho do texto de Compagnon já discutido: torne-se quem você é não se esquecendo da dimensão coletiva desse processo.

A confluência entre memória e identidade no romance visa preencher de significados autênticos e de resistência uma nova realidade, um novo cenário. É um texto-símbolo da liberdade – encarada na escrita de Thiong’o como uma canção. Em certa parte do romance, uma queniana favorável à libertação de seus pares do *modus operandi* colonial, que atravessa a subjetividade, o corpo, a memória, a identidade e os seus desejos, diz aos demais personagens: “Our people, is there a song sweeter than that of freedom?” (THIONG’O, 2012, p. 19).

Mugo e Kihika conjugam, ambos, um certo projeto de memória e identidade para o Quênia independente. O primeiro, ainda que traidor de seus pares possui memória e identidade, todavia, as articula demasiadamente em si, não as estende ao coletivo. Kihika, o guerrilheiro, dinamiza esses processos na coletividade, se volta para um grupo e nele buscar criar, alimentar e enaltecer uma memória e identidades dignas da tradição de resistência do povo queniano. Vimos, com isso, que memória e identidade são campos de conflito, e é a partir desses campos que uma nação, um grupo, um coletivo, uma instituição se apresentam ao mundo e se singulariza.

Este texto teve como objetivo analisar a representação da relação “memória e identidade” em *A Grain Of Wheat*, de Ngũgĩ wa Thiong’o, sob o prisma Literatura e História. Buscou-se, sobretudo, definir os conceitos de memória e identidade, e articulá-los com trechos do romance, com o objetivo de investigar as aproximações entre ambos, em um exercício dialético do pensamento. A discussão sobre memória e identidade a partir de textos literários se revela um caminho promissor, visto que a ficção supera as definições formais e apresenta novas formas de se encarar uma realidade e sobre ela projetar e criar uma memória e uma identidade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução e notas de Anna Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth. Helen Tiffin. **Key Concepts in Post-Colonial Studies**, 2007.

ASSMAN, Aleida. **Memory, Individual and Collective**. In: Goodin, Robert E. & Charles Tilly (eds.) Oxford: Oxford University Press, 2006.

_____. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Unicamp, 2011.

CANAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. SP: Contexto, 2019.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. BH: Ed. UFMG, 2009.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura Negro Brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

GIKANDI, Simon. Introdução. In: THIONG'O, Ngugi. **Um Grão de Trigo**. Alfaguara, RJ, 2008, p. 5-12.

GILROY, Paul. Diaspora and the detours of identity. In: WOODWARD, K. (org). **Identity and difference**. Londres: Sage, 1997, pp. 229-346.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, F. (org). **Identity, community, culture, difference**. Londres: Lawrence and Wishart, 1990, pp. 222-237.

_____. The question of cultural identity. In: HALL, S. HELD, D. MCGREW (orgs). **Modernity and its futures**. Cambridge e Milton Keynes: Polity Press em associação com an Open University, 1992, pp. 273-325.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O mundo como texto: leituras da História e da Literatura**. Revista História da Educação, v. 7, n. 14, p. 31-45, 2003.

RUI, Manuel. **Eu e o Outro: o Invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)**. In MEDINA, Cremilda. **Sonha, Mamana África**. São Paulo: Epopeia, 1987, p. 353-355.

THIONG'O, Ngugi wa. **A Grain of Wheat**. Penguin, 2012.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. **Um elogio da literatura**. Palimpsesto, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ, 2010.

AGRADECIMENTOS

Às professoras Laura Patricia Zuntini de Izarra e Mariana Bolfarine pelas contribuições substantivas em aula, e claro, pela qualidade dos debates. Vida boa hoje e sempre.

DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: A ALTERIDADE LEVINASIANA NA OBRA *AMORES SURDOS*, DE GRACE PASSÔ

Mariana de Oliveira Arantes (FCLAr/UNESP) ¹
m.arantes@unesp.br

INTRODUÇÃO

O termo 'teatro' advém do grego 'théatron', expressando o local destinado aos jogos e aos espetáculos públicos. Acrescenta-se ao termo a ideia de espaço para ver e para ser visto, pois, no que cabe ao corpo plateia, há o movimento de olhar a cena da representação e há o olhar ao lado, isto é, olhar a seu cúmplice no ambiente da efeméride ação. O local do teatro agrega a potência humana e política ao encontro. Tal concepção é imediata à cena, no que tange ao encontro entre atores e público, mas expandimos essa possibilidade para o texto dramático: há potência humana e política no encontro entre as personagens? Logo, objetiva-se sinalizar se as construções estéticas da literatura dramática deflagram proximidades à conceituação ética do encontro debatida pelo filósofo Emmanuel Lévinas (1906-1995)².

A aproximação do filósofo lituano à dramaturgia brasileira, Grace Passô (1982), tem por princípio a ânsia em verificar a mobilização do receptor e aqui pensando especificamente no leitor da obra dramática perante o texto. Verifica-se na dramaturgia de Passô uma necessidade do dizer, uma necessidade da palavra, o que suscita nosso questionamento: a fábula consterna impulsos éticos? Ou ainda: a fábula mobiliza impulsos éticos? As inferências visam considerar o espaço-tempo de produção da peça, isto é, início do século XXI, e as urgências de discursos advindos desse processo sócio-histórico. Segundo Aristóteles, ao falar da ideologia no texto, resultante em catarse, a possibilidade de causar temor e piedade já está na obra dramática, é um elemento intrínseco a ela. Assim, a partir desse pressuposto observa-se no texto de Passô a construção de diálogos e de gestos das personagens que carrega a capacidade de movimentar/mobilizar o leitor de seu tempo.

No atrelar entre o texto dramático brasileiro e a filosofia de vertente europeia, esclarecemos o recorte diante do amplo pensamento de Lévinas, uma máxima ambientada na virada da existência para a ética que tem como base o eixo do outro (HADDOCK-LOBO, 2006, p. 39). Neste sentido, a

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr/UNESP. Linha de pesquisa em Teoria e Crítica do Drama. Bolsista FAPESP.

² Lévinas nasceu na Lituânia e como judeu vivenciou o período de maior genocídio desse povo, foi vítima das barbaridades dos campos de detenção nazistas, assim como, perdeu sua família em campos de extermínio. Autor de obras como *Totalidade e infinito* e *Ética e infinito*, seu principal ponto de reflexão é a ética humana.

compreensão da perspectiva ética levinasiana perpassa pela possibilidade de escapar de categorias ontológicas e assim superar racionalidades solitárias, superar ações obsessivas voltadas ao em-si-mesmo. Tal colocação justifica realizar, primeiramente, um distanciamento às obras de Passô, isto é, não se aferrar apenas às produções da dramaturga, o que consolidaria uma racionalidade solitária e em-si-mesma. E sim, considerar o percurso anterior de outras autoras teatrais, a fim de antever essa produção de autoria de mulheres no exercício metodológico de resposta ao outro.

É preciso se afastar do local comum a respeito da inexistência de dramaturgas brasileiras nos séculos XIX e XX, pois a atenção crítica e teórica está para essa produção literária desde o final do século passado³. Ademais, há um marco quantitativo que defende o período da década de 60 como a retomada das autoras de teatro, pois ocorre a partir deste momento como esclarece Elza Cunha de Vincenzo (1992) uma produção escrita mais orgânica e longeva. No final da década de 60, o grupo intitulado “nova dramaturgia”⁴ é destaque ao introduzir nomes como Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara na cena. Suas obras – *Fala baixo, senão eu grito*, *À flor da pele* e *As moças* – respectivamente demarcam os conflitos entre duas personagens, uma que ressalta o discurso mais conservador e uma segunda personagem atrelada mais ao discurso progressista.

Em todo o caso, concerne a esse artigo sinalizar que as personagens das peças já citadas operam ambas as funções, isto é, elas alternam entre o dizer e o agir nas respostas às imposições sociais a mulher e a não resposta às concepções a tais padrões. No entanto, ao final de cada texto dramático - *Fala baixo, senão eu grito*, *À flor da pele* e *As moças* - não há solução para o conflito. As resoluções para os impasses de discursos opostos são momentâneas e se mostram falhas, um resultado advindo da dificuldade das duas personagens em se ouvirem mutuamente e, por consequência, da dificuldade em romperem com os princípios de condutas sociais de uma época.

Considerar, portanto, a aproximação das antecessoras a Grace Passô expõe dois movimentos: primeiro, amparar a proximidade das produções dramaturgias aos seus respectivos contextos históricos. Uma segunda instância, delimita-se a uma análise pontuada por Ana Lúcia Vieira de Andrade (2005) a respeito da obra de Isabel Câmara, mas pertinente às demais autoras de 69, sobre a construção de “uma nova ética de relacionamento”. A conclusão de Andrade visa demarcar que o confronto das personagens da peça perante a sociedade conturbada do período sócio-histórico propõe repensar as relações entre os sujeitos.

³ Consideramos a obra *Um teatro da mulher*, de Elza Cunha de Vincenzo (1992), como marco na elaboração crítica aos textos teatrais brasileiros de autoria feminina. Antes disso, a ênfase recai na análise historiográfica das atrizes e nas demais funções ao palco. As considerações de ordem literária também partem de um pressuposto histórico elaboradas por Sábato Magaldi (2004), Décio de Almeida Prado (1988) e Yan Michalski (2004). Já um dispêndio crítico à produção das autoras para o teatro tem nova obra com *História do teatro brasileiro*, organizado por João Roberto Faria (2013).

⁴ O grupo “nova dramaturgia”, nomenclatura empregada primeiramente por Sábato Magaldi aos autores estreantes em 69, insere os seguintes dramaturgos: Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara e José Vicente. A aproximação desses autores e suas obras de estreia no palco (*Fala baixo, senão eu grito*; *À flor da pele*; *As moças*; *O assalto*) deve-se ao trabalho na forma -único espaço, no qual apenas duas personagens em diálogo estão alocadas- e no conteúdo -dramaturgias mais centralizadas ao indivíduo, no dizer sobre o sujeito-.

O sentido da análise diz respeito a um objeto literário específico – a obras *As moças*, de Isabel Câmara -, distinguindo nele a não ética relacional das personagens, por isso o repensar. Entretanto, extrapolamos essa leitura crítica para o texto *Amores surdos* (2012), funcionando como um contraponto, a fim de estipularmos uma relação ética entre as personagens de Grace Passô.

DOS ENCONTROS COM O ROSTO EM AMORES SURDOS

O texto dramático *Amores surdos* estreou como espetáculo no ano de 2006 pelo grupo belo horizontino Espanca!, no palco do Guairão, em Curitiba. A montagem cênica recebeu o prêmio Usiminas/Sinparc-MG nas categorias texto e atriz (Grace Passô), e, no ano de 2012, foi publicado em livro pela editora Cobogó. Uma ação importante, a edição de textos teatrais, e que tem ganhado proporção no Brasil, pois em contraponto à efemeridade da cena, a produção livro permanece e reverbera ainda mais a arte. Além disso, a edição permite o emprego atento a certas estruturas do texto teatral.

Recupera-se, na sequência, algumas destas estruturas. A obra apresenta espacialmente “uma casa de família com duas passagens” (2012, p. 13), as passagens são enfatizadas textualmente devido à importância em sinalizar os dois ambientes que compõem o cenário, aquele onde as personagens são lidas - o espaço comum da casa - e aquele escondido, espaço interno da residência não possível de ler. No local casa, as personagens a dizer e a agir constituem uma família, são os filhos nomeados por Joaquim, Samuel, Júnior, Grazielle, e o pai por nome Gentil, já a Mãe e Pequeno, o caçula da família, não possuem nomes próprios. Em relação ao tempo da fábula, prevalece uma suspensão, isto é, a data de ocorrência das ações não é delimitada. No entanto, há no diálogo das personagens indícios quanto ao passado da família, por exemplo, na fala da personagem Pequeno ao responder aos irmãos Grazielle e Joaquim: “Foi um domingo que eu resolvi ir até um zoológico” (PASSÔ, 2012, p. 56).

Esta retomada de Pequeno ao acontecimento prévio à cena introduz o principal conflito estabelecido entre a família, no caso, a presença de um hipopótamo escondido no interior da casa pelo caçula dos irmãos. A introdução do elemento animal dentro do ambiente casa de família suspende a normalidade posta entre os sujeitos. Se, em uma primeira instância, os aspectos que denotam o convívio entre mãe e filhos estão presentes como: na conversa por telefone com o filho Júnior, que mora em outro país; no problema de asma do caçula; no sonambulismo de Joaquim. Em uma segunda instância, há o rompimento das situações ordinárias, pois as personagens são interpeladas pela aparição do animal hipopótamo que está no cômodo interior da casa.

Logo, o deparar-se das personagens com o problema acarreta em susto/estranhamento, muito embora no desenvolvimento da dramaturgia ocorram vestígios da lama, a sujar lentamente as personagens, mas elas não a enxergam, não obtêm esse conhecimento. Tal confronto com o

hipopótamo enfatiza a circunstância de desconhecimento na qual a família estava submersa sem ver, sem ouvir. A não escuta entre os familiares recai sobre o título da obra teatral: *Amores surdos*, depreende-se um silenciamento que reverbera entre as personagens. No entanto, há - apesar das perguntas não respondidas entre elas, apesar dos gritos para serem ouvidas - na obra de Passô uma insistência ao diálogo entre as personagens ao longo do texto. Assim, nas tentativas de iniciar e desenvolver uma conversa se verifica a potencialidade das falas e das ações em afetarem o outro, a alteridade que interpela as personagens e os desdobramentos dessa interpelação nas estruturas do texto teatral.

Como já ambientado, o outro em *Amores surdos* é um ente familiar, o ato de interpelar o outro interpela um irmão, a mãe ou o pai. Essa proximidade entre as personagens ocorre, portanto, em nível distinto ao confronto com o diferentemente outro. Ou seja, não há entre as personagens de Grace Passô o que Emmanuel Lévinas (1993; 1998) delimita como a invocação do outro enquanto aparecimento inesperado, pois ambienta-se na obra uma convivência entre os sujeitos sob um mesmo teto. Todavia, o filósofo William Desmond, em sua obra *A filosofia e seus outros: modos do ser e do pensar*, confere à família o aspecto de elementar e conhecível. Além disso, para ele “a família é matriz primeira originária da alteridade social da qual surge a personabilidade concreta” (2000, p. 339). Isto é, o convívio familiar também configura relação com o outro.

Agora, de acordo com Lévinas, o Outro⁵ não surge para sanar as faltas, para suprir as necessidades do Eu⁶, pelo contrário, aquele escava novas fomes ao segundo (1980; 1993). Sendo assim, quando Lévinas postula que a presença do Outro não acontece como uma obrigação, ele visa ressaltar não ser o encontro com o outro resultante em felicidade. Em outras palavras, este sentimento pode ocorrer, mas não é o objetivo no encontro entre o Eu e o Outro. Logo, o Outro não é complemento, e por isso resultante em felicidade, ele é desestabilização do Eu, porquanto não é por meio da igualdade que se percebe o outro (RODRIGUES, 2013), mas é na dissimetria que há a alteridade absoluta. Por certo, é preciso perceber o outro como diferente a si mesmo para então desenvolver a abertura ética.

Entre as personagens Joaquim, Júnior, Grazielle, Samuel, Pequeno e Mãe verifica-se a dissimetria no modo como cada uma delas lida com o silêncio que impera no ambiente circunscrito pelas quatro paredes da casa. Até porque são seres distintos, encarregados de atribuições diferentes

⁵ Para Lévinas não cabe ao sujeito se submeter ao círculo fechado da totalidade do ser, no caso, cabe se permitir transbordar de si ao se defrontar com o outro. Em *O que é fenomenologia?* Dartigues esclarece sobre o Outro: “O verdadeiro primordial, as famosas “coisas mesmas” às quais cumpre voltar, é o Outro tal como manifesta o Semblante (*Visage*) [Rosto] tem sua alteridade irreduzível a toda constituição em mim ou num elemento neutro; apenas do Outro, cuja face antecede e comanda todo discurso, poderá vir o único discurso filosófico que seja também, desde o início, uma ética” (DARTIGUES, 2003, p. 158).

⁶ O Eu para Lévinas se atrela ao logocêntrico, abarca, especificamente, a noção de totalidade. De acordo com o livro *Introdução à Lévinas: “Totalidade* - Lévinas critica esse conceito como uma pretensão filosófica errada do Ocidente de atingir o saber absoluto, que tende reduzir o Outro ao Mesmo, expressão de domínio. Trata-se do primado do Eu ou do Mesmo. É a razão definida pelo Eu. Consiste na compreensão da ontologia como analogia ao indivíduo - único a existir - na sua individualidade” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 5).

no meio familiar e no meio social, como exemplo desse último contexto, enfatizamos a personagem Samuel. Prestes a sair para o primeiro dia de nova atividade, Samuel reluta em efetuar o movimento, ora ao despedir-se, ora ao esquecer objetos, para sair de casa, “é um membro da família sem talento para lidar com as situações da vida. Tem dificuldades de portar-se diante do ‘outro’.” (PASSÔ, 2012, p. 34-35). A rubrica⁷ marca a dificuldade da personagem em romper o espaço casa e em lidar com o outro diferente. Assim, quando encarregado ao trabalho social, Samuel escolhe postergar o avanço ao outro espaço.

Em um segundo exemplo, e ainda sob a mesma configuração estrutural, no caso, deparar-se com as personagens por meio das rubricas, Grazielle é apresentada como a personagem que lida com suas atribuições na família munida de um headphone, interrompe assim as interpelações a ela feitas pelos demais familiares, não os escutando. A rubrica, portanto, descreve: “Adolescente, deve estar acompanhando seu corpo se despregar da infância, enquanto aproveita para fugir com a música, como quem foge com o circo.” (PASSÔ, 2012, p. 23). Demarca-se apenas estas duas personagens no intuito de ilustrar a distinção entre elas, possibilitando uma leitura a partir da alteridade. E ainda, devido ao fato de serem personagens que ressaltam os aspectos voltados para um em si mesmo.

O Eu em-si-mesmo é uma expressão de totalidade. Para Lévinas (1980), o caráter de totalidade denota a necessidade do ser em estabelecer o movimento de se deslocar do egoísmo. Esse conceito basilar no pensamento do filósofo destaca a razão ocidental e sua configuração em sujeitos totalizantes, estudiosos em Lévinas esclarecem, “o saber absoluto, que tende a reduzir o Outro ao Mesmo, expressão de domínio. [...] É a razão definida pelo Eu. Consiste na compreensão da ontologia como analogia ao indivíduo – único a existir – na sua individualidade.” (MARTINS; LEPARGNEUR, 2014, p. 05). Logo, para o filósofo lituano não cabe ao sujeito se submeter ao círculo fechado da totalidade do ser, por certo cabe se permitir transbordar de si ao se defrontar com o outro.

O encontrar-se com o outro é carne, corporifica-se, é pele, e neste entrever de “um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se o pode descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objecto” (LÉVINAS, 2007, p. 69). No entanto, o processo de descrição do rosto incorre no ato de compreendê-lo, e não é este o movimento perante o rosto defendido pelo filósofo. Para Lévinas o Rosto⁸ é, sobretudo, “o que não se reduz a ele” (2007, p. 69). Há de ir além de uma materialidade, o Rosto que defronta o Eu é a presença de infinito. Ou seja, por meio do Rosto do Outro o infinito é

⁷ No *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, traz ao termo ‘rubrica’ a retomada ao termo ‘didascálias’, este definido como: “instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático, por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas. [...] 2. O termo *indicação cênica* ou *rubrica*, mais frequente atualmente, parece mais adequado para descrever o papel metalinguístico deste *texto secundário*” (PAVIS, 2008, p. 96).

⁸ Em perspectiva ética do Rosto, Lévinas expressa visibilidade a esse conceito expresso em pele: “Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. A mais despida também: há no rosto uma pobreza essencial.” (LÉVINAS, 2007, p. 69-70).

revelado, o Eu tem acesso a ele. É no momento do encontro, do face a face entre o ser e o outro, que ocorre a desestabilização do Eu, a totalidade deste transborda.

Na introdução das personagens Samuel e Grazielle, enfatizamos processos de totalidades, e assim como eles, a personagem Joaquim também traz esse aspecto do eu em-si-mesmo. A personagem Joaquim, aquela que introduz a fábula em monólogo sonâmbulo, tem suas ações protegidas pela Mãe, esta personagem alerta para que não se considere o que Joaquim faz ou fala enquanto dorme. Quando Pequeno questiona sobre algumas atitudes do irmão mais velho à Mãe, a resposta desta é defensiva, “**Mãe:** O que a alma pede. Sem se preocupar se é certo ou se não é certo. É só o que ele deseja e pronto. Ele faz as coisas sem responsabilidade.” (PASSÔ, 2012, p.22). É preciso demarcar deste trecho o termo ‘responsabilidade’, pois nele se elucida apenas o querer da personagem sem externar preocupação perante o outro, agindo em prol das certezas do Eu.

Todavia, o que se expõe na filosofia levinasiana é a convocação pelo Outro à responsabilidade do Eu, afinal, “Ninguém pode permanecer em si: a humanidade do homem, a subjetividade, é uma responsabilidade pelos outros, uma vulnerabilidade extrema” (LÉVINAS, 1993, p.105). Como sonâmbulo Joaquim não responde aos chamados do outro, a chave do sonambulismo opera na dramaturgia como apatia ante as distintas demandas da família. Joaquim, assim como Grazielle e Samuel, qualifica o aspecto do em-si-mesmo no texto *Amores surdos*, isto é, suas ações são de totalidade, sem manifestar resposta diante das ações das demais personagens. Até porque a sua característica como sonâmbulo reforça a alienação ao externo.

Estas três personagens, Joaquim, Samuel e Grazielle, ao apresentarem a centralidade do eu conduzem a seguinte construção da obra dramaturgica em dois momentos: primeiro de uma convivência entre as personagens e depois, de fato, do encontro⁹ entre elas. A abertura ao outro, como já esclarecida na perspectiva levinasiana, ocorre em diferentes momentos, mas estipulamos uma personagem como central no processo de confrontar os eus que orbitam a fábula. No caso, a personagem Pequeno destaca-se como o Outro, pois é ela quem leva para casa o animal hipopótamo – na ingênua intenção de aprender com o bicho a respirar direito.

Pequeno, asmático, deixa o hipopótamo em seu quarto, este animal funciona como chave de desestabilização da família para enfrentar a situação, minimamente, incomum: um animal selvagem de grande porte em casa. Acrescenta-se ainda que nenhum integrante da família havia percebido tal elemento. No entanto, as personagens são levadas a esta percepção gradativamente, e um dos recursos para isto é a crise asmática de Pequeno. Nessa ação da personagem de não respirar, da dificuldade em absorver o ar, há a apresentação do Rosto.

⁹ A relação com o outro na perspectiva levinasiana ocorre no confronto com o Rosto. Em sua obra *Ética e infinito* (2007), Lévinas esclarece a correlação das dimensões Rosto e ética de modo sintético na frase, “Penso, antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético,” (2007, p. 69). Portanto a defesa dessa filosofia está no confronto, ou melhor, no encontro entre o eu e o outro, porém, esse encontro não deve consistir apenas em se deparar com o rosto do outro, consiste sim, no fato desse outro interpelar o eu, e, portanto, invocar uma resposta ao eu

Pequeno: (para Mãe) Por que quando Joaquim está dormindo a senhora trata ele com carinho?

Mãe: Eu tenho que colocar você na natação. (PASSÔ, 2012, p.32)

O breve diálogo interrompido reverbera uma comunicação remendada entre as personagens, isto é, aparece em seus discursos diálogos interpostos e perguntas não respondidas, ressaltando a concepção de linguagem fragmentada na dramaturgia contemporânea (RYNGAERT, 1998). Porém, a pergunta sem resposta não funciona apenas para uma leitura da forma da dramaturgia textual, no caso, a fala da Mãe evidencia, como também retoma, uma resposta ao problema de saúde apresentado por Pequeno desde o princípio da obra a respeito de sua dificuldade em respirar. Em *Amores surdos*, a respiração ou a falta dela denota na personagem Pequeno a apresentação do Rosto. Ou seja, o não respirar adequadamente é dispositivo à responsabilidade das demais personagens da família para resolução do que é compreendido como o principal conflito do grupo familiar. No caso, o principal problema até obterem conhecimento da presença do animal hipopótamo.

Desse modo, o caráter em-si-mesmo situado por Joaquim, o medo do espaço externo de Samuel, as comunicações entrecortadas são elementos atenuados em decorrência das interpelações feitas por Pequeno. Como é possível exemplificar com o trecho final de um diálogo entre as personagens Samuel e Júnior, estabelecido por meio de aparelho telefônico, uma conversa interrompida e fragilizada devido à ação da Mãe,

Samuel: Pai? Tá bem, sim... faz suas caminhadas todos os dias... você sabe que hoje é meu primeiro dia? É! Obrigado! É... você sabe, eu acho que você me entende, né...tudo muito novo...

Mãe: Não fica reclamando da sua vida pro seu irmão, Samuel, ora... já está na sua hora de ir. Anda, vai...

Toma o telefone para si. Pequeno cai no chão, tem uma crise asmática.

Mãe: (ao telefone) Júnior, nós estamos bem! Nós estamos bem! Nós estamos bem!
A ligação cai. (PASSÔ, 2012, p. 29-30)

A afirmação repetida três vezes pela personagem denota desconhecimento desta frente aos percalços estabelecidos e escondidos na relação familiar, mas é também, paralelamente, abertura à exposição e à vulnerabilidade de Pequeno, quando a Mãe o vê no chão e precisa imediatamente atendê-lo,

Mãe: Respira...não pare de respirar, meu filho. Isso vai passar...é culpa deste tempo. Respira...ô meu amor, puxa o ar com calma, com calma...isso. Não prende e solta devagar...isso...

Ele chia. (PASSÔ, 2012, p. 31)

No decorrer do texto *Amores surdos*, Pequeno apresenta crises asmáticas, mas é no final da obra que essas ocorrências se intensificam. O que proporciona o olhar mais atento do leitor para uma forma textual presente no gênero dramático e bem empregada pela autora Passô, a rubrica. É em um paralelo entre a narrativa e a lírica, uso perceptível no trecho referente à personagem Samuel, aquele com dificuldade em lidar com o 'outro', que se percebe a eficácia dessa estrutura textual na caracterização das personagens. Ademais, é por meio da rubrica também que mais uma consequência da situação dramática é exposta, como na seguinte: "Ele atende o telefone. Pequeno vê uma marca de lama na roupa de Joaquim. Começa a chiar." (PASSÔ, 2012, p. 50). Ao deflagrar a marca de lama na roupa de Joaquim, Pequeno sofre mais uma crise ao não respirar.

As crises asmáticas do caçula aumentam em proporção e se tornam mais frequentes à medida que ele deflagra sinais de lama em seus demais familiares. Uma sujeira mínima nas roupas, primeiramente, imperceptível àqueles que estão sujos, para na sequência das ações resultar nos corpos das personagens completamente cobertos pela lama. Todavia, é a dificuldade de respirar manifesta em Pequeno a ação que funciona como rompimento ao estado passivo das demais personagens, denotando uma progressão na crise entre Mãe, Grazielle, Joaquim e Pequeno diante do que está prestes a ser descoberto.

Nessa confluência crescente de repostas não dadas, do não respirar de Pequeno e das manchas de lama que aparecem na Mãe, Grazielle e em Joaquim, as personagens alcançam a informação pronunciada pelo caçula, "**Pequeno:** Tem um hipopótamo dentro dessa casa!" (PASSÔ, 2012, p. 55). O anúncio que poderia causar consternação entre as personagens apenas eleva os inúmeros questionamentos direcionados ao Pequeno. Porém, as perguntas decorrem em um crescente, principalmente, após ele notificar a presença "há muito tempo" do hipopótamo em casa, do animal estar habituado e perante o fato de assistir "televisão com a gente todos os dias" (PASSÔ, 2012, p. 57).

Em paralelo a esse dizer de Pequeno, é aproximável uma colocação de Lévinas (1980) a respeito da certificação, da atestação, de si ocorrer apenas como rosto, como palavra. Sendo assim, ao pronunciar a existência do hipopótamo, Pequeno certifica o seu rosto como Outro, isto é, como o começo da inteligibilidade para a família, favorecendo para esta a percepção do que se escondia pelas frestas da casa. Emmanuel Lévinas (1980) ressalta o Outro enquanto primeiro ensinamento, leitura transposta para *Amores surdos* na perspectiva de ser a fala e a ação dispositivos de Pequeno para o desconcerto da família. Ou seja, o desconcerto das racionalidades em-si-mesmo, pois agora é necessário a essa família repensar suas falas e seus gestos, configurando o primeiro ensinamento diante do Rosto do outro.

A presença do bicho hipopótamo em *Amores surdos* não funciona como rosto, mas funciona enquanto metáfora dos conflitos silenciados da família, das interpelações feitas e não atendidas,

acumulando-se pela falta do encontro espontâneo com a face do outro. Assim, a presença do animal é reconhecida pela personagem Mãe, lembrando que o ato de reconhecer/compreender não configura na ética levinasiana o encontro com o Outro¹⁰, e, na opinião desta, não deve ser exterminada. Logo, a presença do hipopótamo funciona como o confronto a ser resolvido por todos os familiares, como possível restituição do hábito voltado à responsabilidade a outrem.

Mãe: NINGUÉM VAI MATÁ-LO. ESSA É A NOSSA REALIDADE. TEM COISAS QUE NÃO SE MATA! TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS. ESSA É NOSSA REALIDADE. NÃO SE ARRANCA A COLUNA POR CAUSA DE DOR NAS COSTAS. O GRANDE BICHO VAI CONTINUAR AQUI, NESSA CASA, DENTRO DE NÓS. DENTRO DE NÓS. NINGUÉM VAI MATÁ-LO. TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS. TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS. TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS. TEM COISAS QUE FORAM FEITAS PARA SE VIVER COM ELAS! (PASSÔ, 2012, p. 62-63, maiúsculas da autora)

A repetição no dizer da personagem demarca a insistência desta pelo enunciado e, por outro lado, até o ecoar das palavras funciona no processo dela em crer no seu próprio dizer, pois a defesa da personagem Mãe está em viver com aquilo que confronta ela e seus filhos, perceber esse confronto enquanto realidade da família. A não escuta entre os familiares torna-se um problema, torna-se uma realidade confrontada, uma realidade com a qual é preciso lidar. O que estava acumulado nas fissuras da casa se revelou, agora é preciso deparar-se com o outro e responsabilizar-se por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto teatral é montado cenicamente para sua efetiva representação, no caso, para ser visto. E, muitas vezes, montado no local de 'onde se vê', no palco. Todavia, acreditamos que a obra dramática é já estrutura de percepção da fábula, perante o texto, percebemos aspectos estruturais do gênero textual, mas também percebemos os dizeres e as ações das personagens, que ao longo da obra aglutinam-se para uma compreensão ou algumas compreensões. No caso, especificamente de pensarmos uma relação ética entre o Eu e o Outro, conceitos que encaminham nossa análise, primeiramente, recupera-se dramaturgas brasileiras estreadas na década de 60. Este retorno objetivou demarcar personagens envoltas em si, arraigadas ao eu, e pouco predispostas ao outro.

Assim, estabeleceu-se um contraponto com a obra de Grace Passô. Na obra *Amores surdos*, percebemos que as relações entre as personagens com o diferentemente outro aparecem e deslocam

¹⁰ Reconhecer o Outro é processo de compreensão deste, e compreender o outro é torná-lo parte do Eu, reforçando a Mesmidade. Todavia, Lévinas defende uma alternância da existência para a ética humana, o Eu não compreende o Outro por não o tornar parte de si. Para o filósofo, o encontro Eu-Outro é uma revelação: "Nossa época não se define pelo triunfo da técnica pela técnica, como não se define através da arte pela arte, e nem se define pelo niilismo. Ela é ação por um mundo que vem, superação de sua época – superação de si que requer epifania do Outro" (LÉVINAS, 1993, p. 46).

categorias fixadas no eu, o que repercute em gestos e em discursos de cuidado, de escuta e de responsabilidade. Assim, o vigor estético da obra dramaturgica, com destaque em nossa análise ao uso das rubricas, está ao lado do aspecto ético, esse discutido a partir de um recorte levinasiano a respeito da ética da alteridade. Nota-se, portanto, que o movimento direcionado das personagens entre si é, por certo, caráter de clamor à responsabilidade, de clamor à escuta, e cada uma entrega ao seu modo a resposta. Da dramaturgia de Grace Passô ressalta-se esse olhar ao outro, mas que expandimos dos confrontos das personagens a necessidade em pensar o valor da alteridade para a sociedade contemporânea.

Como constatado na análise da obra, há prevalência do Eu nas personagens Joaquim, Grazielle e Samuel, configurando a relação surda familiar. Todavia, há aparecimentos de encontros, sobretudo, das personagens Mãe e Pequeno, situações de abertura ao Outro. É preciso recordar que a ação do encontro não está para a percepção, para a compreensão, desse Outro que confronta o Eu, mas está para o ato de se deparar com o diferentemente Outro e a ele responder. A resposta da Mãe ao final do texto demarca essa proposição, pois seu discurso é significativo ao recuperar o processo de desatenção percorrido durante a fábula entre as demais personagens. Em seu dizer, a Mãe assume a disposição de resposta ética ante a situação exposta: o confronto é com o bicho outro mas também é um confronto com os seus filhos Outros.

Logo, é um falar e um agir da personagem em contraponto ao silêncio contextual e também em contraponto às não respostas ao problema imediato. É verificável que a ação do encontro não se limita ao espaço do teatro, ao espaço da cena e, em decorrência, ao espaço da plateia. Aproximar a dramaturgia de Grace Passô à filosofia de Emmanuel Lévinas instaura também o encontro no texto dramático, no espaço onde as personagens ainda estão em letras, e, por conseguinte, o encontro com o leitor. Estabelece-se assim a potência da obra literária que nos afasta de nós e nos conduz pela alteridade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia V. de. **Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000**. Rio de Janeiro: Quartet/UNIRIO; Brasília, DF: PRODOC/CAPES, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

DARTIGUES, André. **O que é a fenomenologia?** 8. ed. São Paulo, SP: Centauro, 2003. 174 p.

DESMOND, William. **A filosofia e seus outros: modos do ser e do pensar**. São Paulo: Loyola, 2000.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Da existência ao infinito: ensaios sobre Emmanuel Lévinas**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Tradução de João Gama. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2007.

_____. **Humanismo do outro homem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. **Totalidade e infinito**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1980.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MARTINS, Rogério Jolins; LEPARGNEUR, François Hubert. **Introdução a Lévinas: pensar a ética no século XXI**. São Paulo: Paulus, 2014.

MICHALSKI, Yan; PEIXOTO, Fernando. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

PASSÔ, Grace. **Amores Surdos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VINCENZO, Elza Cunha Vincenzo de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

IMAGENS DE UMA VÊNUS SERTANEJA: DIÁLOGO ENTRE GUIMARÃES ROSA E SANDRO BOTTICELLI

Ingred de L. Pereira (UFPA)¹
ingridpereira@gmail.com

*Von erster Sonne schimmerte der Haarschaum
der weiten Wogensham, an deren Rand
das Mädchen aufstand, weiss, verwirrt und feucht.
So wie ein junges grünes Blatt sich rührt,
sich reckte und Eingerolltes langsam aufschlägt,
entfaltete ihr Leib sich in die Kühle
hinein und in den unberührten Frühwind.²*

(Geburt der Venus, Rainer Maria Rilke)

INTRODUÇÃO

Desde a antiguidade, o mito está presente na literatura e nas artes, sobretudo com finalidade cosmogônica e religiosa para os povos arcaicos. Na modernidade, as figuras mitológicas continuam atuantes, ainda que, em geral, despojadas de seus significados originais, como imagens, ecos de uma cultura que está no cerne da estrutura do pensamento ocidental e sobre o qual têm ressonâncias. A literatura é um dos meios que mantém vivos esses mitos, com autores que os incorporam – implícita ou explicitamente – à tessitura narrativa, muitas vezes como um elemento estruturante do texto.

O crítico Roberto Schwarz aponta um exemplo disso no ensaio “Grande-sertão e Dr. Faustus” (1981), no qual, tendo por base o mito medieval do pacto diabólico, propõe uma leitura comparada dos romances de Guimarães Rosa e Thomas Mann, nos quais os autores “não se limitaram a uma reprodução ingênua” (SCHWARZ, 1981, p. 44), refundindo-o, cada um à sua maneira, em temporalidades e espacialidades diferentes, conservando em comum a escolha pela imaterialidade do diabo. Essa “*existência com ressalvas*” (SCHWARZ, 1981, p. 44) é a responsável pela ambiguidade nas narrativas, a qual transfere ao domínio da interpretação a existência ou não da entidade demoníaca, oferecendo inúmeras possibilidades de leitura típicas das grandes obras de arte, principalmente se pensarmos na experiência moderna na literatura, que está calcada em uma revisão e em uma ruptura da tradição, conforme nos evidencia Schwarz.

¹ Doutoranda em Letras – Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

² Ao sol reluzem os pelos de espuma / do amplo ventre da onda, em cuja borda / surge a mulher, alva, trêmula e úmida, / E como a folha nova que estremece, / se estira e aos poucos rompe a clausura, / ela vai desvelando o corpo à brisa / e ao vento intacto da manhã. (Nascimento de Vênus, Rainer Maria Rilke, tradução de Augusto de Campos).

[O] mito, nos dois romances, não comporta milagres, em nenhum momento a causalidade é suspensa; o diabólico é produto da interpretação humana; esta não se esgota, contudo, em psicologia individual; transcende o homem isolado, é um produto da cultura. Do ponto de vista dos autores, o mito é usado (nesse *usar* localizamos sua modernidade) *como forma de compreender a relação entre tradição e psicologia individual* (SCHWARZ, 1981, p. 46).

Nesse sentido, pensando no mito como um produto da cultura que permanece e se renova, é importante lembrar a imagem de Vênus, na mitologia latina – ou Afrodite, na tradição grega –, para os fins deste artigo, na medida em que carrega em si um arquétipo que remete ao amor, ao erotismo e ao ideal de beleza feminina, o qual persiste como figura onipresente na história da arte ocidental, sem, entretanto, conservar uma forma rígida. Vênus está em constante metamorfose e atualização, de acordo com necessidades estéticas diversas, em obras das mais variadas expressões artísticas.

Isso nos leva ao objetivo deste artigo, que visa a esquadrihar as relações intertextuais entre a pintura “O nascimento de Vênus” (1485), do artista renascentista Sandro Botticelli, e a novela “Dão-Lalalão”, integrante do livro *Corpo de Baile* (1956), do escritor brasileiro Guimarães Rosa, no que tange à representação da deusa na tela e à transmutação desse arquétipo para a composição da personagem Doralda. Entende-se a intertextualidade nos termos apresentados por Sandra Nitrini (2000), na esteira das conceituações de Julia Kristeva e Laurent Jenny, nos quais a linguagem poética se origina de uma rede de conexões entre textos, que implica a evocação uma outra escritura para, em seguida, transformá-la. Assim, “[o] livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação” (NITRINI, 2000, p. 162-163). A análise literária, continua Nitrini, procurará, então, “avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou” (NITRINI, 2000, p. 164).

Este artigo se inscreve, portanto, na seara dos estudos comparados, haja vista que se trata de um trabalho de caráter interdisciplinar, na interface da literatura com as artes plásticas, o qual não se limita à identificação de fontes e influências, mas que procura se situar em uma posição estratégica, “‘entre’ os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades” (CARVALHAL, 2006, p. 74).

DA GRÉCIA ANTIGA AO SERTÃO MINEIRO: AS FORMAS DE VÊNUS

Para além das inovações no plano da elaboração linguística de sua prosa poética, Guimarães Rosa também se destaca pelas múltiplas relações que estabelece tanto com outras obras literárias quanto com manifestações artísticas de outras linguagens. Elissandro Araújo (2012), em estudo hermenêutico fundamentado na Estética da recepção, identifica em “Dão-Lalalão” referências

intertextuais a outras obras da cultura ocidental reelaboradas na tessitura do texto, como a *Divina comédia*, de Dante; o livro bíblico “Cântico dos cânticos” e, por fim, o que nos interessa para este trabalho, a têmpera “O nascimento de Vênus”, do artista renascentista Sandro Botticelli (ARAÚJO, 2012, p. 43), levando-nos imediatamente a pensar em um movimento antropofágico, quando o escritor descola os textos (aqui compreendido em sentido amplo) tomados como referência de seus contextos originais e os plasma no sertão com linguagem reinventada e apropriada para a situação narrativa desejada.

Assim, quando Soropita se encontra a sós com Doralda no quarto, após o jantar permeado de tensão sexual entre o casal e Dalberto, ele pede que ela tire a roupa, no que é prontamente obedecido. Depois de estar completamente nua, Soropita diz para ela se virar para ele, de modo a poder observá-la melhor. Nessa posição, é descrita a cena que evoca a comparação com a tela do artista florentino: “O cheiro da aglaia e da bela-emília passava pelas gretas da janela, parava devagaroso no quarto. Doralda já não estava rideira. Só a simples, com mão e mão, se tapava os seios, o sexo. Seus olhos desciam. Seu cabelo se despenteava” (ROSA, 1956, p. 539). Abaixo, a reprodução da têmpera para cotejo:

Figura 1- O Nascimento de Vênus



Fonte: BOTTICELLI, Sandro. O Nascimento de Vênus. 1485. Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm. Galleria degli Uffizi, Florença.

Na cena de plasticidade exuberante elaborada pelo escritor, observa-se que a postura de Doralda alude diretamente à posição assumida pela deusa ao esconder com as mãos a mesmas

partes do corpo, a direção do olhar, os lábios sem sorriso e os cabelos soltos e despenteados. Complementando as associações feitas por Araújo (2012), há que se destacar também menção a elementos não centrais do quadro no momento em que o narrador descreve que o cheiro das flores entra pelas frestas da janela. Na tela, é Zéfiro, o deus do vento oeste, quem sopra em direção a Vênus, carregando consigo o cheiro das flores espargidas ao seu redor, flores essas que na narrativa foram adaptadas para espécies do sertão.

Entretanto, a correspondência identificada por Araújo³ nos leva a indagar se Guimarães Rosa fez essa releitura de Vênus com base na pintura de Botticelli, uma vez que as representações artísticas da deusa datam desde a antiguidade, cuja cultura pagã ficou obscurecida durante a Idade Média e foi revisitada pelos artistas do Renascimento. Como o objetivo do trabalho de Araújo não era o de esmiuçar as correlações entre a caracterização de Doralda e a deusa citereia, mas de expor a pluralidade de fontes eruditas que compunham a complexa tessitura textual de Guimarães Rosa, imediatamente surge o interesse em recorrer a outras representações de Vênus, a fim de buscar outras informações que possam subsidiar, primeiro, uma investigação mais alongada sobre a figuração da personagem rosiana e, segundo, uma tentativa de confirmar se “O nascimento de Vênus” foi a inspiração do escritor para a cena do quarto.

Os poemas da era arcaica, para além da poesia de sua linguagem, eram revestidos de uma função sagrada que tinham como propósito presentificar aos ouvintes os acontecimentos que originaram a visão de mundo da comunidade. Nesse sentido, os poetas eram seres privilegiados, pois tinham a capacidade de evocar as Musas e pedir-lhes a inspiração que os permitiam elaborar em linguagem poética esses cânticos. Na *Teogonia* (mais ou menos 700 a.C.), Hesíodo, revestido do poder concedido pelas Musas, canta a origem e a ordenação do mundo tal qual aquele povo conhece e sobre os acontecimentos que levaram à ascensão de Zeus a deus soberano, pai dos deuses e dos homens. No mito cosmogônico do nascimento de Afrodite, na versão cantada na *Teogonia*, a deusa não descende de Zeus. A gênese descrita por Hesíodo⁴ se dá por meio de um ato de vingança arquitetado por Terra (Gaia), cujo executor foi Crono, que violentamente mutilou o pai, Céu (Urano), conforme o excerto a seguir:

O pênis, tão logo cortando-o com o aço
atirou do continente no undoso mar,
aí muito boiou na planície, ao redor branca
espuma da imortal carne ejaculava-se, dela

³ Elissandro Araújo (2012) não foi o primeiro estudioso a associar a personagem Doralda à deusa Vênus [cf. Heloísa Vilhena de Araújo (1996) e Adélia Bezerra de Meneses (2008)]. Entretanto, é dele a correspondência específica com tela “O nascimento de Vênus”, de Botticelli.

⁴ Há duas versões para o nascimento de Afrodite. A versão de Hesíodo e outra encontrada nas obras homéricas, nas quais a deusa é filha de Zeus e Dione, conforme mencionado no Canto V da *Ilíada*, quando Afrodite é ferida por Diomedes na guerra de Tróia (HOMERO, 2002, p. 144-148), e no Canto VIII da *Odisseia*, no qual é contado o episódio em que Afrodite trai o marido Hefesto com Ares (HOMERO, 2001, p. 143-146).

uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina
atingiu, depois foi à circunfluída Chipre
e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva
crescia sob esbeltos pés. A ela, Afrodite
Deusa nascida de espuma e bem-coroada Citeréia
apelidam homens e Deuses, porque da espuma
criou-se e Citeréia porque tocou Citera,
Cípria porque nasceu na undosa Chipre,
e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.
Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo,
tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses.
Esta honra tem dêo o começo e na partilha
coube-lhe entre homens e Deuses imortais
as conversas de moças, os sorrisos, os enganar,
o doce gozo, o amor e a meiguice. (HESÍODO, 2007, p. 113)

Assim, do contato do esperma de Urano com a água do mar nasce a deusa, chegando às ilhas de Cítera e de Chipre, origem de dois dos epítetos a ela atribuídos, “Citeréia” e “Cípria”, respectivamente. Além desses, o epíteto “Amor-do-pênis”⁵ liga a deusa à sua origem direta de um órgão sexual, colocando sob seus domínios os assuntos que aludem ao amor, à sexualidade, ao desejo, assim como as suas sensações e as qualidades geralmente atribuídas ao feminino. Note-se também que no poema de Hesíodo é pontuado muito discretamente que a ela também cabem “os enganar”, parte de uma dualidade importante na personalidade da deusa – aliás, dos deuses como um todo, que não são seres perfeitos e de atitudes maniqueístas –, na medida em que se utiliza de dubiedades, ardis e dissimulações como aspectos envolvidos nos jogos de sedução dos quais é mestra.

A castração de Urano reordena o mundo. Antes unidos, Gaia e Urano, a partir de então, foram irremediavelmente separados, explicando como os seres deixaram de ser uno e passaram à divisão em dois sexos. Afrodite, com isso, passa a mediar dentro de seus domínios as relações entre esses seres, que se realizam pela união de princípios que permanecem, mesma em sua aproximação, distintos e opostos.

Na mesma linha a respeito da gênese de Afrodite, seguem os hinos Homéricos, conjunto de trinta e três hinos, assim nomeados pela autoria que é creditada a Homero, dedicado aos deuses e seus coadjuvantes principais como as musas. Desses hinos, três deles (5, 6 e 10) são ofertados à deusa Afrodite. Para os fins pretendidos neste artigo, nos interessa sobremaneira o Hino 6, que dá conta dos eventos sucessivos ao nascimento da deusa, ocultando os atos violentos que o precederam, provavelmente por este se tratar de um hino composto para um concurso, com objetivo de ressaltar a beleza, a ornamentação e a elevação da deusa. Dessa forma, o poeta mobiliza outras personagens

⁵ Sobre esse epíteto, cabe problematização acerca da condição de dependência da mulher, na medida em que sua existência derivaria de uma parte do corpo masculino, o que não faremos neste trabalho dada a limitação editorial no número de páginas.

como Zéfiro, que a conduziu sobre as vagas até Chipre, e as Horas, que a receberam com as honrarias dignas da deusa, cobrindo-a com vestes, joias e flores.

Hino homérico 6: A Afrodite

Cantarei a bela Afrodite de coroa de ouro,
Deusa veneranda que se tornou Senhora de todos os adornos de Chipre,
que fica junto ao mar, onde o forte sopro úmido de Zéfiro a levou,
do alto da onda do mar ressonante,
entre a branda espuma. As Horas, de diademas de ouro,
a acolheram com alegria e lhe deram vestes imortais,
sobre a cabeça divina elas colocaram uma bela e bem trabalhada
coroa de ouro, nos lóbulos das orelhas, brincos
de flores de ouropel e ouro precioso;
Elas ornaram seu tenro colo e sua garganta argêntea
de colares de ouro com os quais elas mesmas,
as Horas com diademas de ouro, ornadas iam,
para o gracioso coro dos deuses na morada de seu pai.
Após ter posto sobre seu corpo todos esses ornamentos,
Elas a conduziam até os imortais. Eles a saúdam com alegria
e jogavam seus olhos e mãos sobre ela, cada um deles desejava recebê-la
como legítima esposa e conduzi-la até sua morada,
tanto eles admiravam a forma de Citereia, coroada de violetas.
Salve, Deusa de olhos brilhantes e de doce sorriso. Permita-me arrebatá-la
a vitória neste concurso e dá-me compor meu canto.
Eu pensarei ainda em ti em outro canto. (MARQUETTI, 2010, p. 120)

Como pode ser observado, não obstante o nascimento da deusa, da forma como foi cantado nos poemas arcaicos, componha em boa parte o cenário que Botticelli criou para a sua *Vênus*, os detalhes da linguagem pictórica que Guimarães Rosa transpôs para “Dão-Lalalão” – a expressão facial, os cabelos, a posição das mãos – não encontram correspondência nesses textos, cuja descrição não continha esse nível de detalhamento.

Encontramos a solução para o problema levantado acerca da inspiração do autor mineiro no quadro de Botticelli no texto da tese de doutorado⁶ do historiador da arte alemão Aby Warburg (2015) sobre as pinturas “O nascimento de *Vênus*” e “A primavera”. Nesse estudo, Warburg apresenta o conceito de *Nachleben*, que quer dizer vida póstuma ou, como traduzido por Didi-Huberman, sobrevivência, um retorno de formas ao longo da história, recorrendo a possíveis fontes passadas que teriam contribuído para a concepção renascentista de *Vênus* que o artista florentino levou à tela. Com isso, o historiador menciona que Adolf Gaspary, em sua história da literatura italiana, identificou correspondência pormenorizada entre a pintura de que tratamos e o episódio

⁶ Segundo informações contidas no livro *Histórias de fantasma para gente grande* (2015), que colige textos produzidos ao longo da vida de Aby Warburg, a tese foi depositada na Universidade de Estrasburgo, à época pertencente ao Império Alemão, em 8 de dezembro de 1891. O doutorado foi concluído em 5 de março de 1892, com publicação da tese nesse mesmo ano, embora com a data de 1893.

do nascimento de Vênus do poema “Giostra”, de Angelo Poliziano – um contemporâneo de Botticelli –, que, por sua vez, se baseou no conceito do hino homérico a Afrodite referido anteriormente, mantendo-se fiel aos acontecimentos, com o acréscimo de informações que, segundo Warburg, “(...) praticamente só diz respeito ao colorido que conferiu aos detalhes e acessórios” (WARBURG, 2015, p. 32). Apesar da longa citação, transcrevemos as estrofes de 99 a 103 do poema que trazem o nascimento de Vênus com os detalhamentos que se fazem perceptíveis na representação plástica de Botticelli em destaque.

No tempestuoso Egeu, no colo de Tétis
se vê o órgão genital acolhido
sob o diverso volver dos planetas
vagar pelas ondas em branca espuma envolvido;
e dentro, nascida em atos vagos e ledos,
uma donzela com rosto não humano,
por zéfiros lascivos impelida à margem
a ir sobre uma concha, e parece que o céu se regozije com isso.

Dirias verdadeira a espuma e verdadeiro o mar,
e verdadeira a concha e verdadeiro o soprar dos ventos;
verias a deusa fulgurar nos olhos,
e o céu sorrir-lhe em torno e os elementos;
as Horas pisar a areia em brancas vestes,
a brisa encrespar-lhe os cabelos longos e soltos;
não ser igual nem diverso o rosto,
como parece ser adequado a irmãs.

Poderias jurar que das ondas saía
a deusa segurando com a destra o cabelo,
e com a outra mão o doce pomo recobria;
e, marcada pelo pé sacro e divino,
de ervas e de flor a areia se vestia;
ademais, com semblante ledos e peregrino
era acolhida ao seio das três ninfas,
e envolta em uma vestimenta estrelada.

Esta com ambas as mãos mantém suspensa
sobre as úmidas tranças uma guirlanda
iluminada por ouro e gemas orientais;
aquela enfeitada as orelhas com uma pérola;
a outra voltada ao belo peito e alvos ombros
parece que espalha, em torno, ricos colares,
com os quais costumavam rodear os próprios pescoços,
quando no céu conduziam as danças em roda. (POLIZIANO *apud* WARBURG, 2015, p. 30-31, grifo nosso)

Na sequência da argumentação, Warburg conclui que tanto o poema quanto a pintura são “paráfrases” dos hinos homéricos, mas assinala diferenças fundamentais entre elas que nos levam a

crer com mais segurança que o texto rosiano é, de fato, uma écfrase da têmpera de Botticelli⁷. Segundo o historiador, as três Graças que recebem a deusa nos poemas são convertidas em apenas uma na pintura e, o que mais nos interessa aqui, a Vênus do quadro “cobre os seios com a mão direita, e não com a esquerda (como no poema), segurando com esta os longos cabelos junto ao corpo” (WARBURG, 2015, p. 32-33), ou seja, em nenhum momento do poema a deusa cobre o púbis com a mão, o que ocorre na pintura e, de igual forma, na descrição de Doralda em “Só a simples, com mão e mão, se tapava os seios, o sexo” (ROSA, 1956, p. 539).

Para o historiador, a nota própria do Renascimento que dessas diferenças decorre é a busca pela apreensão dos detalhes, que na obra pictórica se dá pelo aspecto dinâmico da representação do sopro de Zéfiro, que movimentava os cabelos de Vênus e da divindade da primavera, além de formar drapeados na túnica da segunda. As confluências entre Doralda e Vênus não se limitam ao trecho apontado por Araújo que motivou a discussão até aqui. Defendemos a ideia de que está presente em toda a figuração da personagem rosiana, considerando como figuração, na acepção de Carlos Reis (2005), os procedimentos de construção da personagem dentro do universo ficcional, que, de modo geral, começa pelo próprio nome, que já carrega significados que aludem a seus atributos, perpassa por um conjunto de características físicas, psicológicas e morais que são delineadas na composição narrativa e se faz presente no nível da enunciação, estabelecendo “uma rede de correlações temáticas e ideológicas com outras personagens e com o universo semântico da história” (REIS, 2005, p. 138).

Continuando as correlações, Giuliana Ragusa pontua que “o sexo e a forte relação que Afrodite mantém com o mar e/ou água” (2005, p. 147) são traços característicos da deusa anadiômena – visto que ela é nascida das espumas do mar – tanto em sua representação literária quanto nos cultos em sua honra. Assim, se no trecho da écfrase em “Dão-Lalalão” falta referência ao elemento marinho/aquático, no decorrer da novela são fartas as passagens em que o corpo de Doralda, uma ex-prostituta, é associado a metáforas com a água, como sugestão, ao mesmo tempo, dos movimentos sinuosos e insinuantes da mulher e do aspecto lúbrico, de deslizamento erótico da composição poética da personagem rosiana.

Doralda era um consolo. **Uma água de serra — que brota, canta e cai partida: bela, bôa e oferecida.** A gente podia se chegar ao barranco, encostar a bôca no minadouro, no barro peguento, amarelo, que cheira a gôsto de moringa nova, aquê borbotão d’água grogolejava fresca, nossa, engolida. (ROSA, 1956, p. 511, grifo nosso)

Mas, ainda antes, alguém já a tinha noticiado a êle [Soropita], um vaqueiro companheiro, mangão, um que antevertera, nem sabia mais que nome aquê tinha: — **“Soropita, achei uma mulher que é um durame de delícia, uma cuia de água limpa...”** (ROSA, 1956, p. 525, grifo nosso)

⁷ Didi-Huberman (1999) pontua que, no quadro, Vênus compõe a cena na mesma posição na qual se encontra na escultura de mármore Vênus de Médici (século I a.C.), também em exposição em Florença, na Galleria degli Uffizi.

O que condenava, em gracejo, era êle não querer beber, vez em quando, nem um gole. “É bom, Bem: faz um calor de se querer-bem mais vagaroso, mais encaçado Trejeitava. — **“Tu põe a mão em mim, eu arrupeiio tôda. Eu viro água...”** (ROSA, 1956, p. 476, grifo nosso)

Sempre com ênfase na sensualidade e na graça dos movimentos de Doralda, os adornos e as vestes usados por ela contribuem para a caracterização sedutora da personagem, cuja descrição traz à lembrança a rica ornamentação, com os colares e os brincos que a deusa citereia recebe das Graças no momento em que toca o chão, de acordo com os vários textos aqui mencionados. Vejamos agora como essa composição etérea e ao mesmo tempo lasciva se dá na novela de Guimarães Rosa.

Valia ver como ela era, como cuidava. **Tinha uns brincos muito grandes nas orêlhas, as orêlhas descobertas, o cabelo prêto e liso passando alto, por cima delas, prazer como eram rosadas.** Pousava, no se sentar, a fofo, sem esparrame, e quando levantava, ia à cozinha, aquêle requebro de quadril hoje parecia mais avivado, feito de propósito. O Dalberto a admirava. (ROSA, 1956, p. 521, grifo nosso)

Era Doralda voltando. Estava com outro vestido, chique, que era de cassa leve, e tinha passado pó-de-arroz, pintado festivo o rosto, a bôca, de carmins. No pescoço, um colar de gargantilha; e um cinto prêto, repartindo o vestido. E tinha calçado sapatos de salto alto — aquêles que ela só era quem usava, ali no ão, no quarto para êle venerar, quando êle queria e tinha precisão d’ela assim. Remexida de linda, representava mesmo uma rapariga, uma murixaba carecida de caçar homens, mais forte, muito, que os homens. O xixilo. Seu rosto estava sempre se surgindo do simples, seu descaro enérgico, uma movência, que arrepiava. A sus, ela tôda durinha, em rijas pétalas, para depois se abrandar. (ROSA, 1956, p. 530, grifo nosso)

De acordo com Didi-Huberman, a nudez pálida e marmórea da Vênus de Botticelli não consegue de todo suprimir a violência que acompanha o nascimento da deusa, ela não a isenta das tensões “entre corte e empatia, distanciamento e contato, ‘causa externa/exterior’ e ‘causa interna/interior’, elemento psíquico e elemento objetivo, beleza apolínea e violência dionisíaca, toque de Eros e toque de Tânatos”⁸ (1999, p. 30, tradução livre). Doralda conserva esse caráter dual de Vênus, sua personalidade alegre e, por vezes, infantil apresenta um lado nebuloso e astuto. Domina a arte da sedução, sabe ser dissimulada e, ao mesmo tempo, graciosa para escamotear suas reais intenções e obter o que deseja sem que, para isso, precise confrontar o marido. Seus meios são mais sutis e eficazes. Ela transmite a Soropita uma imagem de humildade, conformada a viver com pouco, de hábitos comedidos e sem luxos, o que muito o orgulha e o deixa satisfeito por ela se parecer, neste ponto, com o que se costuma esperar de uma mulher dona de casa, que é econômica com o dinheiro do marido, tornando-o, desse modo, mais predisposto a agradá-la e presenteá-la. Do contrário, se

⁸ No original: “entre coupure et empathie, mise à distance et mise en contact, ‘cause extérieure’ et ‘cause intérieure’, élément psychique et élément objectif, beauté apollinienne et violence dionysiaque, toucher d’Éros et toucher de Thanatos.” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 30)

ela se mostrasse exigente e dispendiosa, Soropita poderia, na condição de patriarca e detentor do poder econômico, não aprovar o comportamento e restringi-la nas suas vontades. Com isso, Doralda usa do poder de sedução que tem sobre o marido, mostrando que não precisa de mais nada, que só ele a basta, exaltando sua virilidade, para tê-lo rendido aos seus desejos.

Nem era interesseira, pedia nada. — “Não precisa, Bem, carece nenhum. Tua mulherzinha tem muita roupa. Carece de vestido não: eu me escondo em teus braços, ninguém não me vê, tu me tapa. Êle ria, insistia. Doralda, aquela elegância de beleza: como a égua madrinha, total aos guizos, à frente de tôdas andar tão ensinado de bonito, faceiro, chega a mostrar os cascos... — “Então, Bem, se tu quer que quer, traz. Mas não traz dessas chitas ordinárias, que êles gostam de vender, não. Roupa p’ra capioa, tua mulherzinha ficava feia, tu enjoa dela. Manda vir fazenda direita, seda rasa. (ROSA, 1956, p. 478)

Com base nas considerações apresentadas até aqui, observamos que Guimarães Rosa não somente efetuou a transposição imagética da deusa eternizada na tela do artista florentino, mas também incorporou atributos de Afrodite/Vênus encontrados em textos literários de diferentes períodos da história da literatura para a construção de uma Vênus sertaneja. De igual modo, vale ressaltar que a correspondência entre a deusa e a ex-prostituta Doralda ocorre em nível além do descritivo no que tange a aspectos da aparência física, relacionando-as também em seus aspectos morais, dualidades e caráter ambíguo. Assim, constata-se que o erotismo é onipresente e assume um papel estruturante na narrativa, em diferentes níveis: do mais óbvio, o temático; passando pela linguagem deslizante que coloca homem e natureza sensualizados, num erotismo que remonta a tempos muito antigos; e na elaboração das personagens, mais notadamente de Doralda, em todas as suas nuances. Em nota de rodapé do ensaio “A busca da poesia”, Pedro Xisto conta que

[a] êste seu leitor e comentarista, disse, uma vez, o autor que certos nomes próprios decidiam dos respectivos personagens e que certas estórias foram, grandemente, alteradas sob essa onomástica ação de presença (“Dão-Lalalão”, assim, por causa de “Doralda”, in *Corpo de Baile*, cit., págs. 465-553). (XISTO, 1961, p. 13)

Guimarães Rosa, então, teria apontado que o nome de Doralda influencia no curso da narrativa. Esta é uma observação importante, pois, entre os possíveis significados para o nome, uma das primeiras associações que talvez se faça é com o adjetivo “dourada”, relacionado ao ouro e sua cor, este que é um dos epítetos atribuídos a Afrodite, ou seja, a relação da personagem rosiana com a deusa está, de fato, em diversos níveis, conforme afirmamos antes. No Hino homérico 5, aquele que canta sobre como Afrodite ludibria e seduz Anquises, ela é referida de diferentes maneiras que aludem à cor dourada como em “Afrodite de ouro” (MARQUETTI, 2010, p. 96), “dourada Afrodite” (MARQUETTI, 2010, p. 96), “Ela está vestida com um peplo certamente mais brilhante que a chama do sol” (MARQUETTI, 2010, p. 102).

Nesse hino é ressaltado o atributo de Afrodite como “tecelã de enganos”, pois, apesar da desconfiança inicial dele, enlaça-o em uma trama para convencê-lo de que estava diante de uma mortal, não de uma deusa, e “põe em seu coração o doce desejo, / o amor se apodera de Anquises” (MARQUETTI, 2010, p. 106). E, assim, ele foi seduzido pela deusa sorridente, com quem se deitou acreditando se tratar de uma jovem virgem vinda da Frígia. Entretanto, após o ato sexual, Afrodite, que também havia sido, por sua vez, alvo de um ardil de Zeus, percebeu, terrificada, de que havia amado um mortal, algo que nunca lhe ocorrera.

Hino homérico 5: A Afrodite

Depois de envolver todo o seu corpo, a divina deusa
Põe-se de pé na cabana e sua cabeça toca a viga que sustenta o teto bem
[construído;

sobre suas **faces** brilha uma beleza imortal,
ela está como Citereia coroada.

Ela o animou do sono e o chama, dizendo estas palavras:

— Acorda, dardanida, por que tu dormes ainda um sono profundo?

Explica-me se eu pareço estar tal qual

teus olhos me perceberam na primeira vez?

Assim disse e ele muito rapidamente deixa o sono para obedecê-la.

No momento em que ele vê o pescoço e os belos olhos de Afrodite,

é tomado pelo medo e volta seus olhos para o outro lado.

Novamente, sob o manto ele oculta a bela **face**

E, suplicando, dirige-lhe estas palavras aladas:

— No mesmo momento em que meus olhos te viram, deusa,

Eu te reconheci como divindade que eras, mas tu não me falastes com

[sinceridade. (MARQUETTI, 2010, p. 108-110, grifo nosso)

Na citação acima, transcreve-se o instante em que Anquises reconhece Afrodite, com seu rosto verdadeiro, na mulher com quem se dormiu, uma vez que traz elementos interessantes para compararmos com a novela de Guimarães Rosa. Flávia Marquetti, tradutora do hino em questão, comenta o contraponto existente no original em grego para os termos grifados no hino, o vocábulo “face”.

Enquanto o poeta usa o termo πρόσωπα, “face”, para Anquises, utiliza παρεια para Afrodite, palavra que no jogo sonoro/etimológico aproxima “face” de “serpente”. É essa deusa da face de serpente que se assemelha a Citereia (gr. Κυθήρεια), um dos nomes de Afrodite, e que tem ligações com κεύθεα, “esconderijo”, “profundezas” (LSJ s.v.), usado geralmente para indicar as profundezas da terra, ou ainda a tumba e o mundo subterrâneo. Se a beleza de Afrodite antes de sua união com Anquises era um convite ao prazer, a face que ela mostra depois da união é terrível e ctônica, ligada à morte e à escuridão. À semelhança da serpente, da víbora, a deusa pode devorar seu amante, transformando o gozo em morte. (MARQUETTI, 2010, p. 126-127)

“Dão-Lalalão” é uma narrativa repleta de dualidades. Uma delas é a oposição entre a personalidade de Soropita, mais ensimesmada e obscura, e a de Doralda, alegre e solar, pelo menos no que tange a um plano mais geral. No plano amoroso, contudo, parece haver uma inversão nessa antítese. Em relação a Doralda, se mostra de um modo diferente, mais feliz e amoroso, ao passo que Doralda, sutilmente, deixa entrever uma faceta oculta. Embora na maior parte da novela o narrador adote o ponto de vista de Soropita, que enxerga apenas perfeição na esposa, em um raro momento insinua algo que está além da percepção de Soropita, isto é, que os olhos de Doralda e, metonimicamente, sua face — tal qual como Afrodite, aquela que com “seu belo olhar lançou-o (Anquises) / para o leito bem guarnecido” (MARQUETTI, 2010, p. 108) — são como brejos, onde vive uma cobra sucuri, subterrânea e furtiva, revelando que o gozo pode se transformar em morte e que submissão pode significar resistência.

Doralda não tinha os manejos de acanhamento das mulheres de daqui, que tôda hora estão ocultando a cara para um lado ou espiando no chão. Sertaneja do Norte, encarava as pessôas, falava rasgado, já tinindo de perto da Bahia; nunca dizia não com um muxoxo. Ralhava que êle tomasse muito cuidado consigo, pelos altos, pelos matos. — “Tomo não, Bem. Um dia sucuriú me come — êle caçoava em responder. Doralda então ficava brincando de olhar para êle sem piscar, jogando ao sério: os olhos marrons, molhavam lume os olhos. Nesses brejos maiores de vereda, e nos corguinhos e lagoas muito limpas, sucuri mora. As vêzes ela se embalança, amolecida, grossa, ao embate da água, feito escura lingüiça prêsa pelas pontas, ou sobeja serena no chão do fundo, como uma sombra; tem quem escute, em certas épocas, o chamado dela — um zumbo cheio, um ronco de porco; mas se esconde é mais, sob as fôlhas largas, raro um pode ver quando ela sai do pôço, recolhendo sol, em tempo bom. (ROSA, 1956, p. 471)

CONCLUSÃO

Neste artigo, procuramos refletir sobre a composição da personagem Doralda, de “Dão-Lalalão”, tendo como ponto de partida a éfrase na descrição da personagem à maneira da Vênus representada na tela de Sandro Botticelli. Ao longo de nossa abordagem analítico-interpretativa, observamos que as correspondências entre a ex-prostituta e a deusa ultrapassam os elementos da cena representada na tela, na medida em que atributos da deusa presentes em textos literários diversos desde a antiguidade clássica são assimilados nos modos da Doralda, em mais um exemplo da habilidade de Guimarães Rosa em conjugar erudito e popular. Além disso, ressaltamos como o erotismo subjacente nos dualismos constitutivos da natureza de Afrodite/Vênus é um elemento estruturante da narrativa. Essas nuances de personalidade conferem complexidade à figura feminina de Doralda, como uma deusa sertaneja, uma vez que tensionam o equilíbrio entre submissão e transgressão como forma de resistência na sociedade do sertão.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Elissandro Lopes de. **O dever de segredos**: experiência estética e recepção de “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa. Belém, 2012. 100 p. Dissertação de Mestrado em Letras (Estudos Literários), Universidade Federal do Pará.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarin, 1996.
- BOTTICELLI, Sandro. **O nascimento de Vênus**. 1485. Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>. Acesso em: 12 abr. 2022.
- CARVALHAL, Tânia F. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Venus**. Nudité, rêve, cruauté. Paris: Gallimard, 1999.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- MENESES, Adélia Bezerra de. “Dãolalalão” de Guimarães Rosa ou o “Cântico dos cânticos” do sertão: um sino e seu badaladal. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 22, n. 64, p. 255-272, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10359>. Acesso em: 07 jun. 2022.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa**: a representação de Afrodite na lírica de Safo. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.
- MARQUETTI, Flávia. Afrodite, deusa do amor. In: RIBEIRO JR., Wilson A. (org.). **Hinos homéricos**: tradução, notas e estudo. São Paulo: Unesp, 2010. p. 93-128.
- REIS, Carlos. **Ad usum fabulae**: a ficção da personagem. Boletín Galego de Literatura, Santiago de Compostela, n. 34, p. 131-146, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10347/2085>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- RILKE, Rainer et al. **Irmãos germanos**. Organização e tradução Augusto de Campos. Florianópolis: Editora Noa Noa, 1992.
- ROSA, João Guimarães. Dão-Lalalão (o devente). In: _____. **Corpo de Baile**: sete novelas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2 v. p. 465-553.

SCHWARZ, Roberto. Grande-sertão e Dr. Faustus. *In*: _____. **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 43-51.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma pra gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização Leopoldo Waizbord; tradução Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

XISTO, Pedro. A busca da poesia. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, n. 21/22, p. 9-30, mar/jun. 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/393541/5873>. Acesso em: 12 dez. 2022.

LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS E RESSONÂNCIAS

Alex Fabiano Correa Jardim¹ (UNIMONTES)
alex.jardim38@hotmail.com

Alex Tarcísio Aguiar Ramos² (UNIMONTES)
alexaguiar62@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO: CINEMA E LITERATURA: POSSIBILIDADES DE UM ENCONTRO

De acordo com a professora e pesquisadora Olga Arantes Pereira, a relação entre literatura e cinema é antiga e que embora não seja possível detectar as origens imemoriais da literatura na história da humanidade, é possível afirmar que ela antecede historicamente o cinema. O cinema estaria claramente fixado na história cultural da humanidade, datado no final do século XIX. Para Pereira o cinema é a única arte com certidão de nascimento. (PEREIRA, 2009, p.44).

Desde cedo os cineastas viram na literatura uma gama de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de inspiração e de trabalho. No princípio do cinema, D.W.Griffth (1875-1948), considerado o pai da técnica cinematográfica, reconheceu a influência de Charles Dickens (1812-1870), apresentado como um dos mais populares romancistas da era vitoriana. Griffth apreciava em Dickens seu modelo narrativo, sua técnica, sua concepção de ritmo e de suspense, que articulava duas ações simultâneas e paralelas.

Pereira observa que graças às características textuais semelhantes pode se afirmar que há muito tempo o cinema e a literatura ensaiam relações de fascínio mútuo e que frequentemente o cinema se constrói sobre a literatura, adaptando vários gêneros literários, advindos, sobretudo, das formas naturais da literatura narrativa e dramática. Assim sendo, a literatura e o cinema mantêm uma intrínseca relação de diálogo, desde as adaptações até a forma de se narrar uma história. A linguagem como a narração se dá é que varia de uma arte para outra e que o cinema pode se assim o desejar, privilegiar a narratividade, pois, muitas das estruturas narrativas têm idêntico funcionamento nos dois sistemas semióticos em questão, o cinematográfico e o literário (PEREIRA, 2009, p.46, 47).

¹ Doutor em Filosofia. Professor do Programa de Pós-graduação em Letras Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros e do Mestrado Profissional em Filosofia. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento/CNPq. Coordenador do Canal Agenciamentos Contemporâneos: www.youtube.com/agenciamentos

² Mestre em literatura brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Letras Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros.

Para Bakhtin a linguagem é um fenômeno fundamentalmente contraditório e em movimento. Trata-se de um conflito e não necessariamente uma expressão única e singular. Em cada fase do seu desenvolvimento histórico a linguagem é a coexistência ou diálogo de várias linguagens superpostas. Cada uma dessas diferentes linguagens que compõe a linguagem é um ponto de vista específico sobre o mundo, uma forma verbal de interpretação do mundo, com uma semântica e vocabulários particulares, insultos e elogios próprios. (AVELLAR, 2007, p.12).

No entendimento de Eufrasio Prates, o cinema conjuga importantes elementos de linguagem, a exemplo, a literatura no roteiro, a pintura e a fotografia na imagem, a dramaticidade do teatro nos cenários e diálogos, os sons e melodias da música na trilha. Assim, Prates entende que a semiótica é uma ciência instrumental de análise das linguagens e processos de significação que reúne potencialidades à altura desse objeto artístico tão complexo que é o cinema (PRATES, 2009, p.102).

O professor e crítico José Carlos Avellar em acordo com o entendimento de Prates, cita alguns posicionamentos acerca da relação do cinema com outras artes. Para Dias Gomes essa relação é um diálogo natural. Gomes sustenta que nenhuma arte é totalmente autônoma no sentido de não utilizar mecanismos de expressão comuns a outras artes. Partindo ainda da relação cinema/teatro, Plínio Marcos salienta que não sabe ao certo até que ponto o cinema influenciou sua obra, mas, que certamente houve influência. Já para Clarice Lispector ao analisar o debate do ponto de vista do romance, observa tratar-se de um diálogo necessário. Para Lispector o romance precisa ser renovado, caso contrário morrerá e, nesse sentido, tem sido mais fecunda a influência do cinema (AVELLAR, 2007, p. 8,9).

Julio Plaza em concordância com o pensamento de Roman Jakobson acerca do conceito Intersemiótica, destaca que a Tradução Intersemiótica ou “Transmutação” consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro. Como exemplo: da arte verbal para a música, a dança, cinema ou pintura e vice versa (PLAZA, 2003, p. XI). A ideia é buscar compreender as possibilidades desse encontro ainda que sejam sistemas semióticos distintos. Nesse aspecto, entende-se que a tradução intersemiótica inclui a busca por um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelha à de elementos de outro sistema de signos (GUALDA, 2010, p.217).

Vladimir Maiakóvski na União Soviética dizia que o cinema era para ele uma visão do mundo, responsável por impulsionar o movimento, renovar a literatura, destruir a estética, ser destemido, desportivo e divulgador de ideias. Na perspectiva de Maiakóski o cinema aparece como um instrumento capaz de ressuscitar a palavra. Para o crítico literário e de artes plásticas, contemporâneo de Maiakóski, Victor Chklóvski, a palavra que para Maiakóski foi ressuscitada pelo cinema é a primeira invenção poética do homem e que, havia perdido sua forma poética para se reduzir à expressão utilitária que permite a comunicação direta, assim, era necessário ressuscitá-la.

Dessa forma, a imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra e ressuscitada, ela se torna um meio de reinventar a imagem cinematográfica.

Chklóvski reitera que a literatura do começo do século XX imitava o cinema para promover a ressurreição da palavra, no momento em que, superado o gosto pelo naturalismo, menos preocupada em descrever cenas e paisagens, a literatura passa a se dedicar por inteiro ao material que lhe é próprio, a palavra. (AVELLAR, 2007, p.10,11).

Maiakóski desde 1913 escrevia críticas e roteiros de filmes para revista de cinema. Em uma das suas críticas Maiakóski pergunta se o cinema poderia ser uma arte independente? Para logo responder de forma categórica, “é claro que não”. O cinema nasce para copiar a vida e a beleza não existe para Maiakóski na natureza e só o artista pode criá-la, só ele pode extrair da vida real imagens artísticas. O que o cinema faz é reproduzir e divulgar essas imagens pelos lugares mais distantes e perdidos do planeta. Maiakóski salienta que o cinema é para a arte o que a imprensa é para o livro. (AVELLAR, 2007, p.14).

A ADAPTAÇÃO: LIMITES E PERSPECTIVAS

O pesquisador e professor Álvaro Hattner vai dizer que as adaptações ficaram em um determinado período da história entre o fogo cruzado de cineastas e estudiosos de cinema, que a consideravam exemplos de um cinema “impuro”, e de escritores e estudiosos da literatura, que as consideravam “usurpações” dos textos literários, sobretudo, os textos canônicos transformados em filmes.

Hattner considera que o estudo de adaptações enfrenta há muito tempo todo tipo de obstáculos a seu desenvolvimento, colocados não apenas por seu posicionamento em uma espécie de “limbo institucional” entre “Estudos Literários” e “Estudos de Cinema”, mas, também por outros fatores, como a crença de que as palavras têm primazia sobre as imagens e que, dessa maneira, a literatura é melhor do que o cinema. Outro entrave seria como destaca Hattner, o que ele chama de “fetichização” em relação aos cânones da literatura, o que faz dos seus textos verdadeiros tabus, inaptos para qualquer alteração. Somado a isso, há uma gama de associações negativas associadas às adaptações, como; “perda”, “violação”, “vulgarização” e “traição”, o que acaba por reforçar a ideia de superioridade do texto “original” e, conseqüentemente, uma busca idealizada por uma adaptação que seja absolutamente “fiel” ao “original” (HATTNER, 2013, p.36).

Bella Jozef, que foi uma professora e crítica literária, dizia que de todas as transformações sofridas pela arte, a maior com certeza, foi o surgimento do cinema e salienta:

O cinema responde à necessidade de um novo relacionamento homem/mundo e gera nova forma de representação do real. Como sistema estético-expressivo assentado numa pluralidade polifônica de códigos, representa a comprovação da

impossibilidade da pureza da arte. O cinema constitui-se numa linguagem específica, possui técnicas próprias, como a montagem, os movimentos de câmera, o tratamento da imagem, embora se valha de outras linguagens e mesmo da língua para compor-se. Disto advém sua singularidade (JOZEF, 2010, p. 237-238).

Josef destaca que de um lado o romance limita-se por uma linguagem, uma audiência muitas vezes reduzida e uma criação individual, por outro, os limites do filme constituem-se de uma imagem movente, uma audiência de massa e uma produção industrial.

Segundo Josef a especificidade de cada meio, destacada de seu impacto com uma mesma narrativa, tornou-se objeto de vários estudiosos, George Bluestone, Seymour Chatman, Robert Richardson. Também Christian Metz, que foi um teórico do cinema e que, baseado na semiologia, buscou compreender a especificidade cinematográfica revelada pela contraposição de textos literários e fílmicos.

Bluestone observa que o romance e o cinema representam diferentes gêneros estéticos, muito diferentes entre si, assim, o filme converte-se numa coisa diferente, da mesma maneira que um quadro sobre um tema histórico é diferente do fato histórico que retrata.

O crítico e teórico de cinema Béla Bálazs demonstra de maneira clara o problema da legitimidade da conversão do significado, ou seja, história e trama do romance para forma cinematográfica. Ao admitir a possibilidade de sucesso em ambas as formas, ele assume que o assunto ou a história de ambos os trabalhos é idêntica, o conteúdo deles é que, no entanto, é diferente.

E esse conteúdo diferente é adequadamente expresso na forma modificada resultante da adaptação. O cineasta, partindo da especificidade fílmica, deve focar o romance a ser metamorfoseado como matéria-prima da realidade crua, de onde relevará personagens e eventos como novos conteúdos modeladores (JOZEF, 2010, p. 246).

A adaptação foi um assunto muito recorrente no meio da crítica cinematográfica no decorrer da sua história, seja para negá-la, estimulá-la ou mesmo para entender se tratar de um processo natural.

Para o crítico de cinema André Bazin, foi preciso superar os dogmas da primeira crítica cinematográfica que brigava pela autonomia da sétima arte. Bazin ao fundamentar sua análise por volta da década de 40 do século XX, traz os seguintes questionamentos: “Será que o cinema ou o que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? Estaria prestes a se tornar uma arte subordinada e dependente de alguma arte tradicional?” (BAZIN, 2018, p.122).

O problema que se apresenta a partir de tal questionamento é para Bazin, algo não tão novo assim, mas, trata-se da influência recíproca das artes e da adaptação em geral. Em sua compreensão, se o cinema tivesse dois ou três mil anos, seria mais claramente visível que ele não escapa a um processo comum dentro da evolução das artes.

Por ser uma manifestação artística mais contemporânea, Bazin observa que suas perspectivas históricas estariam prodigiosamente reduzidas. Destaca ainda, que o cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a pintura e a música são manifestações tão antigas quanto à história. Para ratificar o seu pensamento, Bazin utiliza como exemplo a analogia da educação de uma criança que se faz pela imitação dos adultos que a rodeiam e destaca que a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. (BAZIN, 2018, p. 124). Assim, a história do cinema desde seu início seria resultado das influências exercidas pelas artes já evoluídas.

Em consonância com o pensamento de Bazin, Avellar ao pensar a realidade brasileira da relação cinema/literatura, destaca que para compreender melhor esse entrelaçamento entre o cinema, em especial, o que começou a ser feito na década de 60 e a literatura da década de 20, afirma que talvez seja difícil localizar com precisão o processo em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros, onde os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema. Em um movimento em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros num diálogo jamais interrompido (AVELLAR, 2007, p.8).

Outra questão que perpassa essa discussão é para Bazin de ordem sociológica. O cinema impõe-se como única arte popular, haja vista que o teatro, que seria uma arte social por excelência, só atinge uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro.

A concretização do cinema na tela iluminou a literatura, não apenas a literatura, mas ela em especial, como observado por Avellar, a partir dessa “iluminação”, a escrita foi renovada, houve o estímulo para invenção de novas histórias e de novos modos de narrar, que por sua vez, e quase que em reciprocidade, iluminou a escrita cinematográfica e a estimulou a um processo de constante reinvenção (AVELLAR, 2007, p.9).

Diante dos problemas teóricos postulados pelos estudos tratados pela adaptação, Sanders aponta até então para questões pouco discutidas. Como observou Hattnher, Sanders propõe um debate sobre a necessidade de se estabelecer uma metalinguagem que dê conta de discutir e descrever de maneira adequada as relações entre textos e hipertextos, e parte da ideia de que os estudos de adaptação não devem se ocupar de julgamentos de valor polarizados, como por exemplo, adaptações “boas” ou “más”, “fiéis” ou “infiéis”, mas, sobretudo, da análise de processos, ideologias e metodologias.

A questão da metalinguagem tem se imposto naturalmente, à medida que aceitamos a ultrapassagem do vetor tradicional dos estudos de adaptação e a inclusão de outros suportes textuais que exigem uma revisão das terminologias empregadas até agora, mescla dos vocabulários da teoria literária e da teoria do cinema. Por sua vez, a superação das polarizações de valor acaba por representar uma nova direção,

rompendo o quase eterno ciclo de associação exclusiva de valores positivos com noções de fidelidade, equivalência, etc (HATTNER, 2013, p.39).

Segundo Sanders, as adaptações sinalizam um relacionamento com um texto fonte ou original, e as apropriações distanciam-se da fonte de informações para tornar-se um produto cultural e um domínio totalmente novos.

Em termos de tradução e guiados pelo entendimento de Gualda, entendemos que a maioria das obras cinematográficas não está interessada em analisar o sentido inerente ao texto, mas, as condições de produção de seus sentidos potenciais. Assim, o diretor de certo filme não cumpre apenas a tarefa do tradutor, mas também de leitor, ou seja, aquele que constrói sentido. Gualda enfatiza que o texto produto da tradução contém ainda que de forma implícita “toda história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural. Pode se, portanto, definir o texto como conjunto de reativações de leitura e a tradução é uma delas” (GUALDA, 2010, p.216).

Ainda nessa linha, Avellar ao analisar a transposição da obra “Vidas secas” de Graciliano Ramos para o cinema, observa que um filme não se reduz a transpor e ilustrar o livro em que se inspira, logo, a adaptação não seria uma cadeia, mas, uma referência que faz chegar a grandes descobertas. Avellar sublinha que o que Nelson faz a partir de “Vidas secas” é uma livre invenção de imagens cinematográficas a partir da leitura e compreensão do texto, é um modo de continuar e ampliar a fruição do texto. Trata-se de uma invenção livre e em perfeita sintonia com o romance, uma vez que a relação entre literatura e o cinema só se realiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria (AVELLAR, 2007, p.54).

ADAPTAÇÃO E FIDELIDADE

O escritor e roteirista italiano Alberto Moravia dizia que um escritor não poderia exigir de um diretor a fidelidade em relação ao seu texto. Poderia apenas pedir que fosse feito um belo filme. Moravia entendia que a imagem cinematográfica não dispunha das nuances e nem das gradações próprias da palavra e que devido às limitações do cinema, devido ao seu caráter de arte tipicamente de comportamento, o cinema não poderia, por exemplo, nos restituir jamais em termos cinematográficos, o tempo de Proust. Moravia conclui que a passagem da linguagem verbal à cinematográfica pode conduzir à descoberta de certos traços de funcionamento que são válidos para as duas linguagens, porém, em razão da natureza particular do cinema, são mais perceptíveis nele do que na linguagem verbal (JOZEF, 2010, p.249, 250).

Como observou a Professora Maria Eugênio Curado, ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem no filme, suas crenças, seus objetivos e sua estilística e dessa maneira, eles buscam ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto

literário ao cinematográfico, observando os meios ou possibilidades de sobreposição de um meio com outro, tendo em mente aquilo que desejam expressar (CURADO, 2008, p.02,03).

No campo das discussões que cercam o processo de adaptação/fidelidade, Bazin reforça que por ser o romance mais evoluído e por se dirigir a um público relativamente mais culto e exigente, propõe ao cinema, algo mais complexo em torno de personagens, nas relações entre forma e o fundo e que é algo em que a tela não está acostumada. O que se torna evidente é que a matéria elaborada sobre a qual trabalham roteiristas e diretores tem a priori, uma qualidade intelectual bem superior à média cinematográfica.

Nessa situação duas formas seriam possíveis, ou a diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de apoio ao filme, como reservatório de ideias e de garantia de qualidade ou os cineastas se esforçam honestamente para achar uma equivalência integral e tentam ao menos não apenas se inspirar no livro, não apenas adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela, (BAZIN, 2018, p.135). É nessa concepção que Bazin fala sobre ser fiel ao espírito da obra do que propriamente ao texto e traz como exemplo, a adaptação de Madame Bovary feita por Jean Renoir (BAZIN, 2018, p.136).

É nesse sentido que trazemos o entendimento de Julio Plaza, que observa que a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2003, p.01).

Ainda dentro dessa perspectiva, Elizabeth Hazin ao tratar o tema literatura e cinema destaca:

Deveríamos considerar positivamente um filme adaptado não pelo fato de ser idêntico ao livro, mas pela capacidade do diretor em traduzir de uma linguagem para outra. A adaptação nada mais é do que a instituição e o reconhecimento de equivalências entre linguagens diferentes. Entretanto, essas duas linguagens, para serem consideradas “equivalentes,” devem coincidir ao menos em algum aspecto, e é a determinação de tal aspecto que caracteriza o problema central da reprodutibilidade (HAZIN, 2009, p. 46).

Em alinhamento com o pensamento de Hazin, Gualda considera primordial a existência de um determinado sentido no texto que deverá ser traduzido para outro texto ou sistema, assim, entende-se que o sentido seja inerente ao texto e que provenha diretamente de sua estrutura. Ao reformular a mensagem, transportando-a, ou melhor, traduzindo-a, abre-se mão da fidelidade ao texto original, uma vez que ainda que sejam estabelecidos equivalentes semânticos para os elementos de dois sistemas de signos diferentes, seria impossível abarcar todas as nuances de cada um dos sistemas. Gualda parte do entendimento de Diniz que sustenta que: “Por isso, como bem

reconhecem todas as teorias de tradução, não se pode encontrar uma correspondência total entre dois textos". Independente que sejam eles ou não de sistemas diferentes (GUALDA, 2010, p.217).

Haroldo de Campos propõe uma teoria de tradução como processo de recriação, pois de acordo com seu posicionamento, há a impossibilidade de traduzir mensagens estéticas. Campos observa que há em outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas, ligadas entre si por uma relação de isomorfia, ou seja, serão diferentes enquanto linguagem, mas com os corpos isomorfos, serão cristalizadas dentro de um mesmo sistema.

Por esse desdobramento, além de ser um ato de recriação, a tradução pode ser entendida como leitura crítica da obra original, pois para Jonhson, para que se realize uma tradução recreativa é necessário que o tradutor antes absorva criticamente a obra a ser traduzida. Sobre esse aspecto a adaptação intersemiótica pode ser compreendida como salientou Martins, como forma de transmutação, recriação e, também, como uma leitura crítico-artística da obra original, propiciando sua revitalização e promovendo outra informação estética autônoma (GUALDA, 2010, p.215).

Gualda ao citar Diniz entende que a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e codificá-la através de outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum contexto existe independentemente do meio que o incorpora (GUALDA, 2010, p.215).

É sobre esse prisma que Bazin reitera que quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para que haja uma reconstrução segundo um novo equilíbrio, de maneira alguma idêntico, mas equivalente ao antigo (BAZIN, 2018, p. 139).

VERBALIDADE E ICONICIDADE

A diferença estabelecida entre um filme e um livro diz respeito à linguagem, ou seja, um visual e outra literária. George Bluestone apresenta essa dessemelhança com a diferença entre um meio fundamentalmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física. Com relação à obra cinematográfica as possibilidades são sempre mais fáceis e mais simples, já com relação à literatura é fundamental uma colaboração da imaginação por parte de quem lê.

É importante frisar que a maneira como a literatura e o cinema se comunica se difere e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois meios no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica não se compara a uma palavra, mas antes, como uma frase ou uma série de frases. A ampliação da ação trona-se imperiosa ao filme, o romance também amplia a ação através da experiência dos personagens e pela descrição e análise dos eventos narrados. Todavia, Lawson

ênfatiza que a experiênça audiovisual tem maior fluidez e imediatismo do que a ficção, sendo mais variada e viva (GUALDA, 2010, p. 211).

Em conformidade com Lawson, a professora Olga Arantes Pereira comenta um poema de Drummond “Papo com Lumière” para discorrer acerca da força comunicativa do cinema por meio das imagens em movimento. Vejamos o poema de Drummond para posteriormente observarmos a análise de Pereira:

Oi, Louis Lumière, que alegria falar com você
através do tempo e dos seus filmes-relâmpagos!
Vou assistir agora, 89 anos depois,
a saída dos operários do seu estúdio
(que você modestamente chamava de fábrica)
em Lyon Monplaisir para o prazer de todo mundo
que mediante um franco de entrada, no subsolo do Salão Indiano do
Grand Café
Curtia dez filmezinhos de 17 metros cada um.
Maravilha!
Vão saindo as mulheres de chapéus emplumados
e bustos generosos, como para uma festa,
mas vão para casa de subúrbio preparar o magro jantar de família,
operárias da ilusão, que até hoje distribuem quimeras.
Só você e o mano Augusto não perceberam:
Pensavam ter lançado uma simples curiosidade científica
De breve duração, brincadeira sem consequências
E criaram um outro mundo dentro do mundo velho e bocejante.
Libertaram as paisagens, soltaram as imagens:
Elas agora entram em nossas casas, misturam-se com as nossas vidas.
Maravilha...
Olha a locomotiva que salta da tela, espalhando susto e fumaça na sala
de projeções,
Olha Madame Lumière pescando delicadamente peixinhos vermelhos
E o jardineiro levando banho do regador descontrolado...
A invenção ingênua transformou-se em formidável indústria universal
Que chega até a lua e embala o sonho dos seres humanos.
Obrigado, meu velho.
(ANDRADE, 1988, p.39).

É nítido nesses versos o encantamento do poeta diante da invenção do cinema, que para ele seria capaz de recriar o mundo real. Para Pereira Drummond reconhece que as imagens em movimento são “um outro mundo dentro do mundo velho e bocejante”, que libertou as paisagens e soltaram as imagens e que por meio das imagens em movimento pode se ausentar do contato direto com a realidade e sobre ela intervir, pois as imagens agora soltas, entram nas nossas casas e se misturam com as nossas vidas.

Ao se deparar com a literatura em busca de narrativas o cinema faz com que as palavras acionem os sentidos e se transformam em imagens na mente do leitor, que por sua vez, abriga imagens em movimento que são decodificadas pelo espectador por meio de palavras. E daí vem o questionamento: como é entendida esta aproximação entre dois sistemas semióticos distintos?

Para Avellar a literatura inspirada pela lição do cinema precisava repensar a palavra, ou seja, pensar palavras através de imagens e dar novos nomes às coisas. (AVELLAR, 2007, p.11). Destaca ainda, que o cinema ao se aproximar da palavra enquanto expressão imediata e utilitária permite a comunicação direta. Desse desafio surge uma relação verdadeiramente criativa que se realiza a margem destas pretensões e parte da premissa, de que uma expressão e outra se fazem sobre um comum princípio de construção. Ao estabelecer esse diálogo com base na espontaneidade e fidelidade da tradução e ao reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre esses diferentes modos de ver o mundo, conflito natural que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição (AVELLAR, 2007, p. 13).

No caso do cinema, o filme como lembra Pereira, tem que mostrar com imagens, pois, antes de tudo, o filme é feito para os olhos e para os ouvidos. Nessa constatação, quando há uma adaptação de um romance para o cinema, roteirista e diretor terão que valer de fugas para respeitar esse princípio e, ao mesmo tempo, obter uma forma cinematográfica capaz de traduzir uma forma romanesca. Pereira conclui assim, que não há possibilidade de falar de infidelidade do filme em relação ao romance. Não é com o romance que o filme está casado, mas com os olhos do espectador (PEREIRA, 2009, p..50).

É nesse sentido que se observa a capacidade do cinema em criar imagens, que como destacou Pereira, que a rigor, não se encontram na natureza, pois o cinema não fala das coisas como faz a literatura, mas as mostra, e cada imagem singular tem a capacidade de gerar uma nova experiência de um mundo visível. Pereira ressalta ainda, que o cinema não fornece somente uma imagem/aparência do real, mas constitui um mundo à imagem do real, o que lhe dá uma dimensão ontológica, isto é, de testemunha de uma existência, respeitando-a em si mesma e deixando-a, dessa forma, revelar o seu essencial (PEREIRA, 2009, p.58).

Ismail Xavier na apresentação da obra de André Bazin, "O que é cinema?" vem dizer que o cinema é a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme já não contenta em preservar o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta. Xavier salienta que o filme liberta a arte barroca de sua catalepsia convulsiva e que pela primeira vez a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação (BAZIN, 2018, p.33).

Assim, Pereira enfatiza que entre a página de um livro e a tela branca do cinema há laços estreitos em uma incursão de mão e contramão: a página contém palavras que acionam os sentidos

e se transformam na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras (PEREIRA, 2009, p. 59).

A LINGUAGEM LITERÁRIA E A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Como apontou Christian Metz, “a literatura significa, o cinema expressa”. Ao partir dessa premissa, Gualda por meio de uma tabela esquemática nos oferece os principais pontos a considerarmos entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica. Vejamos:

Linguagem literária	Linguagem cinematográfica
Representação de imagens	Reprodução de imagens
Encadeamento de ideias (imagens) básicas	Sequências de imagens mentais mediante imagens sonoras e não sonoras
Parte da palavra para chegar à imagem visiva (Calvino, 1990:98)	Parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal (Calvino, 1990:98).
Ideia da imaginação como comunicação com a alma do mundo (Calvino, 1990:103) e “da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (Ibid: 106).	Comunicação a partir de imagens com potencialidades implícitas. “Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições” (Calvino, 1990, 104).
Privilegia “a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo (...) e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível” (Calvino, 1990, 110).	Privilegia a recepção imediata, pronta e linear.
Conceitual e mediatizante – o espaço “temporalizado” (Brito, 2006: 146).	Espectáculo atualizante, presentificador – o tempo aparece “especializado” (Brito, 2006: 146).
Faz-se necessária uma colaboração criativa, subjetiva e emocional (ilusão de propriedade emotiva daquilo que imaginou).	Compreensão simples e fácil; “o espectador é mais frívolo, mais comprometido com o entretenimento, com divertir-se, com emocionar-se ou não”(Lopes, 2004).

(GUALDA, 2010, p.210).

Gualda entende que um estudo comparado focando literatura e cinema só se realiza pelo fato de existirem algumas aproximações entre ambas as manifestações, e, talvez, de todos os elementos

que mantém literatura e cinema em estado sincrônico de comparabilidade, a estrutura narrativa se apresenta como principal elo entre as duas.

Walter da Silveira compreendia que o cinema é uma arte narrativa e que se assemelha ao romance, pois sua existência sustenta-se na narração, na sequência de ideias, no entrelaçamento de temas. Para Silveira o espectador assiste ao filme como o leitor lê o romance.

O Professor Randal Johnson, que também compactua da opinião de que o código que um romance e sua tradução fílmica mais compartilham, é o código narrativo, também chamado discurso narrativo. Esse código é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. Johnson destaca: "...o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica" (GUALDA, 2010, p.206).

Para Bella Jozef, o processo narrativo do romance tradicional, no qual o narrador era onisciente passa a ser substituído no romance moderno pelo leitor, que passa a decodificá-lo a partir de sua bagagem intelectual. Jozef conclui que não há mais uma leitura, mas, uma virtualidade delas e que isso seria utilizado pelo cinema. Jozef fala ainda que existem relações de sentido recíproco e algumas semelhanças entre cinema e literatura:

O contar uma história sob forma visual do narrar, as constantes analogias, ainda que discutíveis, entre cena e palavra, sequência e frase. Mas, por outro lado, as linguagens e respectivos códigos entre cinema e literatura distinguem-se não só pela estruturação temporal da narrativa – tempo de projeção/tempo de leitura. A imagem é fato apresentado que, jogando com a duplicação do objeto e o movimento, proporciona nova forma de percepção, através de sua construção ativa (JOZEF, 2010, p.238)

Como frisou Pereira, seja como for, existem algumas aproximações bastante evidentes entre essas duas formas artísticas e ambas são fruídas com os olhos, tanto os do leitor, quanto os do espectador, e ambas se desenrolam e se constroem no tempo e criam certas continuidades e expectativas (PEREIRA, 2009, p.56,57). Ressalta, adaptar para o cinema obras de autores como Shakespeare, Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Flaubert, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, nomes estes de relevo no panorama universal e nacional, corresponde a trazer para as mídias o prestígio da grande arte e torná-la acessível ao grande público (PEREIRA, 2009, p.60).

Ainda que com linguagens diferentes e com debates que ao longo do tempo permearam as discussões acerca da relação entre literatura e cinema, é preciso destacar a rica e mútua contribuição entre essas duas formas de expressão artística no decorrer da história.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Errante**, RJ, Editora Record, 1988.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? In: **Temporis[ação]**, Goiás, v1, n°9, Jan/Dez, 2007.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto In: **MATRIZES**, Ano 3 - N°2, jan./jul, 2010.

HATTNER, Álvaro. Literatura, Cinema e Outras Arquiteturas Textuais: Algumas Observações Sobre Teorias da Adaptação. In: **Itinerários**, Araraquara SP, n°36, p.35,44, jan./jun.2013.

HAZIN, Elizabeth. Desejo e representação. In: CUNHA, Renato, (org). **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE Editora, 2009.

JOZEF, Bella. Cinema e Literatura: Algumas Reflexões. In: **Revista Contexto**, n°17, Edufes, ES, 2010.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. In: **Kalíope**, Ano 5, n°10, ago./dez, 2009.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PRATES, Eufrasio. Ideologia no cinema sob lentes semióticas. In: CUNHA, Renato, (org). **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE Editora, 2009.

CONTEXTURAS DE PALAVRA, IMAGEM, DESIGN E AFETOS EM CONTANDO A SEMANA, DE RENATO MORICONI

André Ming

*Escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials.
No s'aconsegueix sempre.*

Mercè Rodoreda (1974)

*Como autor de letra e música ele é de certo modo o oposto da loquacidade, porque não
espalha, concentra; não esbanja, economiza – trabalhando sempre com o mínimo para
atingir o máximo.*

Antonio Candido sobre a obra de Paulo Vanzolini

INTRODUÇÃO

Hannah Arendt (1958) insistia no fato de sermos nós, os adultos, aqueles que deveriam ensinar às crianças, os recém-chegados, a respeito das coisas deste mundo, o qual já antecedia à sua existência e aos seus desejos. A partir desta lógica, o adulto exerceria a função de tutor perante a criança. Se pensarmos na *boutade* de Lacan a respeito da bagagem cultural trazida consigo pelos bebês ao nascerem, recordaremos que esta, de fato, inexistente. O psicanalista francês lembrava-nos que os bebês viriam ao mundo compostos por pouco mais que ossos e unhas. Competiria a nós, portanto, mostrar-lhes como é, de fato, um mundo consistente em uma realidade que existe e se impõe a nós e que não se curva aos nossos desejos. Futuramente, uma vez crescido, o indivíduo poderá abandonar o âmbito das relações adulto-criança, da ordem da educação, e poderá ingressar no âmbito das relações entre adultos, estas últimas integrantes, por sua vez, da lógica da política.

A mistura entre os conceitos de “literatura infantil” e “educação” gera grandes controvérsias. Isso porque, em seus primórdios, a literatura infantil brasileira (pré-lobatiana) era caracterizada por um perfil moralizante severo e indicativo de escassa literariedade e abundante utilitarismo pedagógico. Apesar disso, não se pode negar que o processo de endereçamento ou enunciação manifesto quando um autor adulto compõe uma textualidade para fruição por parte de crianças consiste em um tipo de relação adulto-criança e perpassa, assim, o âmbito educativo. Não se trata, aqui, de nenhum paradoxo. Isto porque o fato de uma obra mostrar algo aos leitores que possua caráter instrutivo não apenas não exclui seu possível caráter poético e artístico, como também confirma a natureza da literatura, em si, como forma superior de conhecimento (FARIA, 2015) – no

caso, um tipo de conhecimento sustentado pelos liames da iconicidade e, assim, da verdade do possível e que comumente se nos escapa entre os dedos, quando contemporâneo *stricto sensu*, bem como dos instrumentais analíticos disponíveis e academicamente possíveis pautados no cartesianismo, no positivismo e no pensamento abissal (GARCIA; CUNHA, 2022, p. 8).

Instruir sobre os dias da semana (e meses e estações do ano), assim como a respeito do objeto (e, por que não, gênero textual) calendário, salientando-lhe diversos meandros de sentidos e de afetos, representa um trabalho poético que vai muito além do suposto utilitarismo pedagógico observável em livros e brinquedos que visam unicamente ensinar ao leitor os nomes dos dias. Trata-se de mostrar ao leitor, poeticamente, e em uma complexa textualidade híbrida multi-códigos, a saber, o livro ilustrado, significados maiores e mais amplos daquilo que representa o calendário: o passar do tempo, a delonga do fio da vida e a necessidade de certa resiliência diante da separação dos caminhos individuais, dos tempos de cada um, dos cotidianos de cada um, e de seus pontos de interseção e cruzamento, no meio dos quais vemo-nos sujeitos à ocorrência de sentimentos tais quais a frustração, a solidão e a saudade.

Por isso propomo-nos, no presente texto, salientar algumas das não poucas complexidades, implicaturas e refinamentos poéticos que compõem a obra *Contando a semana*, de Renato Moriconi (2009), com vistas a desmistificar preconceitos presentes até em certos rincões da área acadêmica de Letras segundo os quais a simplicidade própria do livro infantil deveria significar simplicidade ou mero utilitarismo pedagógico. Ao contrário, insistiremos aqui em evidenciar as urdiduras de um tipo de obra que, como afirmava Góes (1991) ao retomar Ezra Pound, é, além de “mensagem de arte, beleza e emoção” (p. 3), “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível e dirigida ou não às crianças, mas que responda às exigências que lhe são próprias (p. 15-16). Assim, vemos como a exigência de brevidade e simplicidade própria de livros dirigidos a crianças pequenas (respeitando-se a existência do duplo endereçamento¹ próprio destes livros), muito além de dar origem a obras supostamente “boba[s], insossa[s] e insípida[s]” (GÓES, 1991, p. 3), consistem em desafios para o artista da ordem da composição de complexas textualidades poéticas híbridas multi-códigos erigidas sob o manto da economia e, assim, de intenso carregamento de sentidos. Além disso, cada vez mais ocorre o esboroamento das fronteiras entre literatura infantil e “adulta” ou geral, dando origem ao termo “*crossover literature*” ou “*all age literature*” (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 28). O livro ilustrado surge, aqui, como ponto focal complexo dessa amálgama. Assim, retomamos Gutfreund, segundo quem

para entender uma linguagem precisamos conhecer o funcionamento de todos os elementos de seu sistema. O livro-álbum é uma linguagem uma vez que se apresenta

¹ Cf. Nikolajeva; Scott (2011).

como um sistema de símbolos, signos e códigos que funciona para comunicar ideias ou sentimentos, e apresenta regras e leis próprias (GUTFREUND, 2021, n.p.).

As ideias de Gutfreund serão oportunamente retomadas no presente artigo, após a leitura heurística que ora se oferece do livro em questão que ocasiona a escritura desta análise, *Contando a semana*.

UMA LEITURA HEURÍSTICA DOS REGISTROS EM PALAVRA-IMAGEM-DESIGN

Renato Moriconi é o responsável pela criação-escritura-ilustração-diagramação de *Contando a semana*; em outras palavras, é o único autor desta textualidade poética que se materializa mediante uma articulação de signos da ordem do verbal, do visual e do design. A respeito desta criação, o artista nos explica, na penúltima página do livro, em um importante paratexto, que teve

[...] a ideia para este livro em uma livraria perto de casa. Era uma noite de sexta-feira, poucas horas antes de rever minha esposa, que chegaria de uma viagem bem longa que fez. Foi aí que eu comecei a pensar nessa história de quando a gente conta os dias pra ficar perto de quem a gente gosta. Como este menino e seu pai, esperando pelo fim de semana, quando poderão ficar juntos. Então, pensei em fazer um livro diferente, como se fosse um calendário. [...] (MORICONI, p. 31).

Chama a atenção, em um momento em que, junto às humanidades como um todo, e junto à área de Literatura Infantil de modo específico, presenciamos um intenso movimento denominado por Nikolajeva (2016) “retorno ao corpo” [“*return to the body*”], que consiste na valorização da indexicalidade e da materialidade de todo tipo de registro, documento, pessoa, obra etc. como vórtices mais fidedignos de acesso à verdade, em movimentos analíticos que prescindem, ao menos parcialmente, de elucubrações mais afeitas à interpretação de talhe simbólico, pois alicerçada em convenções mutáveis e possivelmente afetadas por emoções, o fato de o autor ter construído um livro em formato de calendário sem a necessidade de lançar mão de recursos gráficos mais excêntricos. Procura-se, aqui, expressar a ideia de que o autor, certamente em diálogo com as prescrições editoriais, abriu mão de que o livro fosse impresso em formato mais ostensivamente indicativo de sua analogia com um calendário, valendo-se de um formato bastante comum em livros desse tipo e de grampos, em vez de espiral, como sustentação do volume. Os recursos de design utilizados são, assim, bastante simples e o caráter de semi-calendário do livro se manifesta na diagramação, ou seja, no modo como palavras e imagens estão emparelhadas no seio da obra, e não em uma materialidade intensamente não familiar, surpreendente, incomum e onerosa, como é frequente observar-se no universo do livro-objeto ou de livros ilustrados cuja materialidade e projeto gráfico participem da geração de sentido e da experiência de fruição estética do corpo-leitor.

O calendário é um motivo que dista da raridade na Literatura Infantil. Temos, como exemplos clássicos, *Chicken soup with rice*, de Maurice Sendak (1962), ou *A child's calendar*, de John Updike (2002), ou *A year with friends* (SEVEN; CHRISTY, 2013) onde, diferentemente do livro de Moriconi, onde o leitor passeia juntamente com o personagem principal pelo período de uma semana, o leitor é levado a um trânsito através dos meses do ano.

Embora a obra de Moriconi não esteja atrelada ao utilitarismo pedagógico que marcou a produção literária para crianças até princípios da década de 1970 (PERROTTI, 1986), cumpre seu papel de consistir em literatura de alto valor estético, porém que respeita às características próprias do público-alvo que, no caso, encontra-se em fase da vida na qual ainda é de uma importância que os adultos lhe mostrem como são e como funcionam este mundo que já existia antes de sua chegada e ao qual deverão se aclimatar e conhecer, com vistas a poder, uma vez na idade adulta, modificá-lo, caso assim o desejem. Deste modo, retomamos aqui a diferenciação proposta por Arendt (1958) entre as relações humanas da ordem da educação (adultos e crianças) e aquelas da ordem da política (dinâmicas entre adultos). Se encararmos o livro direcionado a um potencial leitor-alvo criança, teremos de reconhecer, aqui, um processo de enunciação adulto-criança onde, ainda que distante do supramencionado utilitarismo pedagógico, vale-se das estratégias próprias das linguagens em função poética para – por que não? – trazer conhecimentos de mundo ao pequeno leitor, em uma visão menos arcaica da inegável relação existente entre literatura e educação (BASEIO; CUNHA, 2015). Afinal, não é à toa que a literatura é considerada uma forma superior de conhecimento (FARIA, 2015) regida por leis específicas. É por isso que, já na ficha catalográfica do livro (p. 2), foram acrescentadas flechas explicativas para que o pequeno leitor se entere do significado de termos ali constantes como “ISBN”, direitos do autor e da editora, assim como apresenta claramente os créditos de revisão, de transposição do material ao computador, impressão etc. Apesar disso, ali está registrado com clareza que “Quem pensou esta história e a colocou no papel” foi “Renato Moriconi” (p. 2), em momentos de ocorrência de elementos de metaficcionalidade “*ouvert*” (HUTCHEON, 1980), com a explicitação do caráter de artefato da ordem da ficção da obra em questão, assim como de específicos de pós-modernidade do livro ilustrado infantil (ANSTEY, 2002), devido à sua autorreferencialidade e narcisismo, instigando questionamentos e avaliações a respeito de si, reafirmando seus traços metaficcionais e conclamando diálogos com o leitor potencial.

A narrativa, de algum modo, inicia-se logo na capa do livro. Nela, visualizamos, em posição centralizada e ocupando a metade inferior do espaço, em formato quadrado (21,5 x 21,5 cm), a figura que se opõe ao fundo: um menino sorridente, em representação pictórica simples (mínima) com características de quase garatuja, segurando, em sua mão direita, uma maçã, e, na esquerda um lápis. O fundo consiste em uma página de calendário típico. Na metade superior do espaço, temos o título da obra, *Contando a semana*, escrito em letras cursivas de estilo infantil, formando um semicírculo,

como um arco-íris, embora com as letras escritas na cor preta, e, dentro do espaço semicircular e logo abaixo do título, o nome do autor, no mesmo padrão, porém em linha horizontal. Temos aqui, portanto, uma indicação por indexicalidade (contiguidade entre lápis e a escrita manual do título e do nome do autor) de que quem provavelmente escreveu essas informações foi o menino. Sabemos que as formas circulares, ou a circunferência, aludem ao infinito tanto pelo fato de não possuírem um começo e um fim claros, como por simbolicidade, ao representarem ciclos marcados pela continuidade. O semicírculo, entretanto, representa um ciclo que possui começo e fim e, no caso das semanas, sabemos que recomeça e se refaz cada vez que seu final é atingido. Desta forma, uma contagem da semana, com seus sete dias, caso contínua, levará o “contador” ao recomeço. O sorriso largo esboçado no rosto do menino, associado aos objetos que leva nas mãos, alude ao prazer com que vai à escola; a maçã em sua mão direita pode representar tanto seu próprio lanchinho como um presente a ser dado à professora, algo bastante típico até algumas décadas atrás.

Abrindo-se o livro, na primeira página, de fundo branco, encontramos representados, sem margens mas com sombras, um porta-lápis com dois lápis dentro e uma maçã. Vamos adentrar, assim, o universo escolar do protagonista, dentro do qual podemos mergulhar pelo período de uma semana (que se repetirá uma vez atingido o seu final) do menino na escola. O par de lápis, porém, indica que não apenas uma história será contada, mas sim duas, entrelaçadas e em paralelo. Na folha de rosto (p. 3), temos o título da obra no mesmo padrão cursivo-infantil de letras, mas agora formando dois semicírculos: o primeiro, acima, inclui as palavras “Contando a” e, o segundo, “semana”. No centro, sem margens, está representado o menino andando a passos largos, ou talvez mesmo correndo, com mochila nas costas, rumo à escola. Abaixo, em azul, o nome do artista-criador deste volume. Os dois semicírculos coincidem com o fato de que, no miolo, faremos uma visitação a duas semanas que ocorrem simultaneamente: a do menino, em sua realidade escolar, e a do pai, em seu trabalho como feirante.

A narrativa tem início e um formato de páginas duplas (p. 4 e 5) que persistirá até o final do ciclo. À esquerda, em fundo branco, em letras maiúsculas de cor preta, lemos a palavra “segunda”. À direita, sem margens, temos, no centro, o menino caminhando sorrindo com a mesma mochila às costas da folha de rosto. O fundo que contrasta com a figura consiste em um chão laranja e, em volta do menino, pinceladas verdes. Ao redor de tudo, o fundo branco da página. O caminhar do menino rumo à direita funciona como virador de página e nos convida a dar sequência ao semicírculo, ou seja, ao passar dos dias da semana.

Na página dupla seguinte (p. 6 e 7), inverte-se a ordem apresentada anteriormente: na página da esquerda, temos um homem adulto carregando com apoio em sua cabeça e com a ajuda dos braços um engradado de maçãs, tendo, em volta de si, no fundo, engradados ou caixas semelhantes a esse, em um tom mais borrado no qual não se distingue com exatidão se se trata de maçãs ou outras

frutas vermelhas. Na página da direita, lê-se: feira. Aqui percebe-se, portanto, que esta narrativa-calendário trata de dois semicírculos semanais: de um lado, assistimos à semana do menino na escola; de outro, e com diagramação própria, temos o pai trabalhando na feira. O fato de ele vender maçãs denuncia o caráter indexical da maçã presente na capa e na primeira página: o menino leva como alimento à escola o fruto do trabalho do pai, que os une, mesmo com a separação diagramática das representações do cotidiano de ambos, uma vez que, mesmo afetivamente juntos e temporalmente paralelos, desenrolam-se em espaços separados.

Como não poderia deixar de ser, a página dupla seguinte (p. 8 e 9), traz o texto “TERÇA”, à esquerda, e, à direita, o ônibus escolar em movimento, rumo à direita, onde se pode avistar o menino sentado junto a uma das janelas e ainda sorrindo. Deste modo, o presente virador de página, ao contrário do anterior, que nos impulsionava a acompanhar o menino rumo ao ônibus escolar, nos convida a testemunhar, a seguir, e provavelmente após mais uma espiada na realidade do pai, a chegada do menino ao ambiente escolar. A página dupla seguinte (p. 10 e 11), por sua vez, apresenta-nos, à esquerda, o pai em seu caminhão carregado de engradados de maçãs em uma rua, rumando à direita. Na página da direita, lê-se a inscrição “FEIRA”, destino do pai que se dirige ao seu local de trabalho após carregar o caminhão com os engradados vistos na página 6.

A página dupla 12-13 começa, portanto, com o texto verbal “QUARTA”, à esquerda, e o menino em sala de aula realizando uma atividade, aparentemente um desenho, em sua carteira, onde se mantém o sorriso e vê-se uma língua de forma, indicativo de compenetração durante a realização do exercício. Já na página dupla seguinte (14-15) temos, à esquerda, o pai terminando a montagem e preparação de sua barraca de maçãs para um dia de trabalho na feira. Vemo-lo, aqui, escrevendo com um lápis, em um pedaço de papel preso a uma cordinha acima dos produtos à venda, números: provavelmente o preço das maçãs. O rosto do pai não é representado de modo inconfundível ou estereotipicamente feliz nem triste – o fato é que seu bigode tapa a boca. À direita: “FEIRA”. De fato.

No próximo par de páginas (16-17), lemos, do lado sinistro, “QUINTA” e, do destro, visualizamos o menino em momento de recreio ao lado de uma menina. Esta toma um líquido de caixinha com canudo e o menino come a maçã, a qual se vê mordida. O posicionamento de seu braço pode sugerir que a esteja oferecendo à menina. A seguir (18-19), vemos à esquerda o pai, agora sim com sorriso identificável, a despeito do bigode, atrás de sua banca, de braços abertos e ar animado, com a boca sorridente aberta como quem fala. Está provavelmente oferecendo seus produtos aos fregueses, cuja atenção procura captar. À direita: “FEIRA”.

O final de semana se aproxima. Na página dupla seguinte, retornamos ao esquema de representação da porção da narrativa dedicada ao cotidiano escolar do menino: na página 20, “SEXTA” e, na 21, o menino sorridente chegando de volta ao lar com notória pressa. A página dupla

22 e 23 representa, à esquerda, o pai novamente com o engradado sobre a cabeça e segurado com os braços. Desta vez, porém, não é mais possível visualizar as maçãs, uma vez que se encontram fechados e os homens os está recolocando em seu caminhão. Parece ser hora de retornar a casa. À direita, “FEIRA” – ao tratar-se de uma sexta, deduz-se que esta será a última página com essa palavra disposta. Mas o ciclo semanal, o semicírculo que a semana representa, ainda não chegou ao seu quase-fim, quando dará início a um novo recomeço. Resta-nos espiar o que ocorrerá, então, no fim de semana.

A página 24 é ocupada pela palavra “SÁBADO”; na 25, vê-se o menino mais que sorrindo: está radiante, entusiasmado, como quem acaba de ver, ou que está mesmo vendo, neste exato momento, algo ou alguém que lhe desperta profundo conforto e satisfação. Os braços, em posição de abraçar. A página 26 mostra-nos o pai com os mesmos braços e um imenso sorriso de satisfação; a página 27 avisa tratar-se do: “DOMINGO”.

A página dupla 27-28 leva-nos a um recorte de um jogo de bola entre pai e filho, ocupando as duas páginas, com o pai à esquerda e o menino à direita, prestes a interagir com a bola lançada pelo pai, aqui visto com a perna em posição de chute, sobre um “campo” (fundo verde ao chão) de um dia ou tarde iluminados (cor amarela do fundo acima do chão, assim como da camiseta do menino, em uma exploração do caráter expansivo e de associação com a felicidade desta cor primária).

As páginas 29-30 apresentam a auto-ilustração de Moriconi e o paratexto “Quem escreveu e ilustrou esta história”, apresentando-nos o contexto em que o autor se inspirou para escritura e desenho deste trabalho, e onde revela sua intenção de criar este livro em formato de calendário, tematizando a espera ansiosa de pessoas que se amam mas que necessitam separar-se de modo a cumprir suas obrigações laborais na vida (a escola como “trabalho” infantil e o trabalho propriamente dito do pai na feira). Já a página 31, por sua vez, é ocupada por uma representação da bola quicando longe e rumo à direita, indicando o fechamento e um ciclo que não o fecha, mas sim abre caminho, no eixo de continuidade que caracteriza a vida e as existências no mundo, para o seu reinício, como domingo dando lugar à chegada de outra segunda-feira...

A quarta-capa nos traz, na mesma letra cursiva infantil(izada) com a qual foram grafados, na capa e folha de rosto, o título da obra e nome do autor, uma pergunta: “Segunda, terça, quarta... E domingo é dia de quê?” Domingo é dia de reencontro daqueles que esperaram, ao longo de uma semana, para poderem estar juntos, em um momento precioso e diferenciado, que se destaca, por sua natureza, daqueles dias que o antecederam ao longo da semana e que se compunham do “binômio das responsabilidades” escola/feira, ou mino-escola/pai-trabalho. Assim, percebe-se que o livro tematiza a ausência-saudade e a espera que esse par demanda, mas não apenas elas: tematiza habilidades humanas que, como tais, devem ser exercitadas e aprendidas, como a paciência e sua

companheira, a resiliência, assim como a impermanência subjacente à realidade do continuum, ou do passar do tempo que, como afirmava Antonio Candido, não é dinheiro, mas sim o tecido de nossas vidas:

Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida, é esse minuto que está passando. Daqui a 10 minutos eu estou mais velho, daqui a 20 minutos eu estou mais próximo da morte. Portanto, eu tenho direito a esse tempo. Esse tempo pertence a meus afetos².

O LIVRO ILUSTRADO INFANTIL E O PENSAMENTO

Sabemos que o livro ilustrado (*picturebook*), em oposição ao livro com ilustrações (*illustrated book*) e ao livro-imagem (*wordless picturebook*), caracteriza-se por uma união indissolúvel (caso deseje-se ler a textualidade híbrida na íntegra e com satisfatória construção de sentidos) de três códigos de linguagem, a saber, o verbal, o visual e o design, os quais, juntos, valendo-se de suas propriedades representativas, cada um deles dentro de sua própria gramática e sintaxe, formam, a partir de sua interação, uma unidade de sentido que sofre cabalmente caso um dos três seja artificialmente excluído ou mesmo ignorado.

Ora, se nos propuséssemos reproduzir o preconceito geral de que a Literatura seria o lugar *apenas* da palavra em função poética e decidíssemos dedicar nossa atenção exclusivamente ao texto verbal que compõem esta narrativa, obteríamos o seguinte resultado:

SEGUNDA
FEIRA
TERÇA
FEIRA
QUARTA
FEIRA
QUINTA
FEIRA
SEXTA
FEIRA
SÁBADO
DOMINGO
PAPAI BRINCA COMIGO.

Um poema que, como tal, vale-se de um caráter enxuto e anti-loquaz, características que, geralmente, indicam carregamento maior de significado em uma disposição econômica de signos.

² Disponível em: <https://bemblogado.com.br/site/antonio-candido-tempo-nao-e-dinheiro-tempo-e-o-tecido-de-nossa-vida/#:~:text=%C3%A9%20uma%20monstruosidade-,Tempo%20n%C3%A3o%20%C3%A9%20dinheiro.,tenho%20direito%20a%20esse%20tempo>. Acesso em: 04-12-2022.

Esta carga maior de sentidos é vária vez efeito do emprego de polissemia³ e de certo grau de obscurecimento da forma próprios da poesia desde, pelo menos, o período que antecedeu ou que testemunhou delinear-se o Modernismo. Entretanto, a ausência das ilustrações e das estratégias de diagramação e projeto gráfico não nos permitem observar do mesmo modo a polissemia presente no emprego dos nomes dos dias da semana nesta textualidade. Aqui, os dias localizados entre a segunda-feira e a sexta-feira são grafados em páginas separadas e, por isso, obviamente sem o hífen, de modo a indicar certo grau de separação justamente onde o hífen unificaria as duas partes dessas palavras. Assim, pode-se localizar, nesta textualidade, a co-incidência de duas narrativas em paralelo, narrativas estas que, ao estarem compostas de registros verbais, visuais e diagramáticos, já são híbridas e formadas por paralelos em si; aqui, entretanto, o cotidiano do pai co-ocorre como narrativa paralela àquela que nos mostra o cotidiano do filho. A palavra “feira”, desmembrada dos compostos “segunda-feira”, “terça-feira” etc., mostra-nos a literalidade de que o trabalho do pai se dá numa feira livre, e de que este trabalho, de natureza adulta e econômica, mantém o sustento da família, algo representado na maçã, fruto do trabalho do pai, que o menino leva como alimento à escola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] Vale mencionar outra característica típica do livro-álbum: seus finais abertos. Um livro que não conclui, mas pergunta. Um livro que deixa frestas e pede que o leitor olhe por elas na busca constante de construção de significado.

Assim podemos entender todo livro-álbum como abertura, pensando no mundo que ele propõe, no pacto com o leitor que se dispõe a ali habitar, ainda que temporariamente, considerando que essa abertura surge na cisão inarticulada do que ainda não havia se dado a pensar, tendo, portanto, um sentido inaugural. O sentido inaugural da palavra, daquilo que nomeia e cria um novo mundo.

Daniela Gutfreund

A noção de que “literatura infantil” é literatura (e arte) antes de qualquer adjetivação que se lhe atribua *a posteriori* e que seja condizente com as convenções do gênero a que pertençam já é bastante consensual em nossa área (CADEMARTORI, 1986; GÓES, 1991; COELHO, 1996; KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012; ANDRUETTO, 2013; SALISBURY; STYLES, 2013). Do mesmo modo, a ideia de que escrever bem, de maneira formalmente simples e enxuta, mas com carregamento de sentidos nos registros sígnicos empregados na obra, mostra-se igualmente bem disseminada, haja vista os autores citados nas epígrafes e no corpo deste texto. Com efeito, esse é o *modus operandi* por excelência da poesia, do gênero lírico de obras endereçadas a quaisquer idades,

³ Referência intencional ao conceito “polissemia” e não “polissemia”, cf. p. ex., Silva (2014).

mas que também o é no caso da literatura infantil em prosa, frequentemente na forma do livro ilustrado infantil.

O livro ilustrado infantil, como *Contando a semana*, consiste em objeto artístico híbrido que se sustenta sobre o tripé de sistemas de linguagem palavra-imagem-design (ABREU, 2013). Um livro como este, retomando as ideias de Daniela Gufreund na última epígrafe, frequentemente se nos apresenta como obra aberta, passível de infinitas interpretações, como também nos deixa aberto o final, para que possamos dar criativamente continuidade à história (por isso quica e continua em movimento no ar a bola da última página do miolo de *Contando a semana*). Isso porque o livro ilustrado infantil é registro de linguagem(ns) e, assim, de pensamento surgido na mente do autor e que será co-construído e continuado na mente interpretadora do leitor.

Assim, a obra literária advém do pensamento, consiste em (registro de) pensamento e gera pensamento ulterior. Nos estudos literários, cada uma dessas fases de transmissão de pensamento via literatura-arte-comunicação parece corresponder a uma das categorias-vértice do sistema literário (CANDIDO, 1975): os estudos de cunho mais biografista, psicanalítico, historiográficos etc. dedicam-se principalmente ao autor e sua obra; os de talhe formalista, com a obra em si mesma; e os estudos da recepção, por fim, verificam como foi recebida-interpretada a obra por parte de seus leitores.

A análise aqui empreendida encara a obra como articulação artesanal de signos pertencentes a três linguagens distintas, porém nela imbricadas, buscando-lhes os sentidos que geram em conjunto. A eventual relação com aspectos da realidade ou do mundo empírico se deve a analogias muito fortes com elementos e aspectos do real (ideal), o que gera, mediante verossimilhança, a partilha de grande número de qualidades com o real (ideal), tratando-se, assim, de sin-signos indiciais discentes que apontam para objetos que ostentam as mesmas qualidades no real.

A questão do pensamento ulterior diz respeito a temáticas que o/a mediador/a de leitura possam abordar, de forma declarada ou mais implícitas, junto aos seus alunos, da ordem da espera pela recompensa, da resiliência, da paciência, e da não concentração de energia naquilo que o desejo do indivíduo não pode controlar, como a necessidade de que o menino frequente a escola e de que o pai trabalhe na feira - marcada, portanto, pela ausência. O ser humano vai aprendendo, ao longo de sua vida, a lidar com seus afetos, ou seja, sensações que o surpreendem, ao surgirem involuntariamente, e que não duram um período muito prolongado, mas que, com frequências, encontram-se atadas à frustração.

Com isto, o presente escrito pretendeu tanto fazer jus ao valor estético de um livro pouco mencionado em trabalhos acadêmicos mais extensos quanto prosseguir na incansável demonstração de que a simplicidade frequente do livro infantil não corresponde a simploriedade ou a uma suposta pertinência a um rango inferior de objetos artístico-literários. Por esse motivo, insistimos na ideia de

que, se a forma própria de tais obras aparenta para tantos leitores uma simplicidade que não se confirma por meio de leitura crítica qualificada, isso se deve ao fato de esse caráter simples funcionar como obscurecimento de forma e causador de estranhamento (cf. CHVLOKSVI, 1976), uma vez que sua forma não denota, *a priori*, as múltiplas camadas de significação e de efeitos estéticos de modo mais estereotípico, ou seja, de evidente intricação. O fato de que *Contando a semana* também ensine-mostre ao pequeno leitor como é um calendário e como se chamam os dias da semana não aponta para o utilitarismo pedagógico, mas sim para facetas do literário como forma de conhecimento em si e do caráter do livro ilustrado contemporâneo e pós-moderno de chamar atenção narcisisticamente para si mesmos em sua materialidade, articulação e costuras, em processo metaficcional, bem como para o caráter intrinsecamente da ordem do educativo, retomando a ideia arendtiana, de qualquer ato de comunicação adulto-criança. Como qualquer obra de arte e literatura, *Contando a semana* pode ser subsumido em uma busca de verdades possíveis para o entendimento de aspectos do tecer-se dos fios de nossas vidas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Aline. **O texto potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil: palavra-imagem-design**. Dissertação (Mestrado). PUC-SP, 2013.

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Pulo do Gato, 2013.

ANSTEY, M. "It's not all black and white": Postmodern picture books and new literacies. **Journal of Adolescent & Adult Literacy**, 45(6), p. 444-458, 2002.

ARENDT, Hannah. A crise na educação. *In: Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 22-53 [1958].

BASEIO, Maria Auxiliadora; CUNHA, Maria Zilda. Por uma aliança entre literatura e educação. **FronteiraZ**, v. 1, p. 51-69, 2015.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos** (2 volumes). 9. edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1975].

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). Teoria da literatura: formalistas russos*. 3a. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

FARIA, Maria Lucia G. Literatura: uma forma superior de conhecimento. **Metamorfoses**, vol. 3, n. 2, 2015, p. 143-156.

GARCIA, André; CUNHA, Maria Zilda. Livros de ver-tocar-ler-sentir-pensar na Tateável escuridão profícua do contemporâneo. *In: _____*. **Linguagens verbovisuais e do design em urdiduras poéticas**. São Paulo: FFLCH-USP, p. 8-15, 2022.

GUTFREUND, Daniela. **Livro-álbum: uma linguagem a ser decifrada**. São Paulo: Site Lugar de Ler. Disponível em: <https://www.lugardeler.com/artigos-dani-gutfreund-livro-album>. Acesso em: 04 nov. 2021.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative; the metafictional paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. **Kinder- und Jugendliteratur; Eine Einführung**. Darmstadt: WBG, 2012.

MORICONI, Renato. **Contando a semana**. São Paulo: Jujuba, 2009.

NIKOLAJEVA, Maria. Recent trends in children's literature research: return to the body. **International Research in Children's Literature**, Volume 9 Issue 2, Page 132-145, Nov. 2016.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

RODOREDA, Mercè. **Mirall trencat**. Barcelona: Club Editor, 1974.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. **Livro infantil ilustrado; a arte da narrativa visual**. Trad. Marcos Capano. 1ª ed. São Paulo: Rosari, 2013.

SENDAK, Maurice. **Chicken soup with rice**. Nova Iorque: HarperCollins (1991) [1962].

SEVEN, John; CHRISTY, Jana. **A year with friends**. Abraham Appleseeds, 2013.

SILVA, Odair. As portas que giram: Um estudo discursivo sobre a degradação do corpo em *A última gargalhada*. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 14, n. 3, p. 633-651, set./dez. 2014.

UPDIKE, John. **A child's calendar**. 2002. Nova Iorque: Holiday House, 2002.

MOTE DA VINGANÇA: INTERTEXTOS EM VENHA VER O PÔR DO SOL E O BARRIL DE AMONTILLADO

Isabella Tagata Ferreira (UFSC) ¹
isatagata@gmail.com

Giulia Micaly Vareschi ²
giuliamv@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Área relativamente nova dos estudos literários, a literatura comparada surgiu, inicialmente, como uma reação ao nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX, segundo Wellek (1994), criando um sistema de contabilidade cultural estranho, com o objetivo de provar o maior número possível de influências sobre a produção literária de outros países. Vinculado a isso também se tem a corrente de pensamento cosmopolita, que procurava “[...] comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais” (CARVALHAL, 2006, p. 08).

Com o passar dos anos, a literatura comparada adquiriu novos contornos, passando a ser o campo por meio do qual é possível comparar obras literárias utilizando tempo e espaço em que foram concebidas como referência, passando a ser um campo que “[...] busca as idéias ou temas literários e acompanha os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas” (CROCE, 1994, p. 60). Ela ultrapassa fronteiras e estuda as relações entre a literatura e diferentes áreas do conhecimento, comparando uma literatura com a outra e com diferentes esferas de expressão humana (REMAK, 1994). Para Bassnett (1993), essa área da literatura envolve o estudo da relação de textos em que se estabelecem certos padrões de conexão.

De acordo com Guyard (1994), a literatura comparada é o estudo de obras literárias de diferentes nacionalidades, tornando o conhecimento de línguas estrangeiras essencial para o trabalho na área, além de ser necessário que o método de trabalho se adapte à diversidade das pesquisas. Não somente isso, mas o comparatista deveria também compreender o porquê das escolhas de fonte de inspiração de cada autor, tendo de encontrar textos em outras línguas para poder constatar as relações entre as obras selecionadas.

¹ Mestranda em Língua e Literatura Inglesa pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês da UFSC e graduada em Letras Português/Inglês pela UENP.

² Graduada em Letras Português/Inglês pela UENP.

Por ser um campo vasto, é possível utilizar o método comparativo a partir de diferentes escolas, que Carvalhal (2006) divide em: francesa, focada na ideia de fonte e influência; americana, mais eclética, permite a comparação com outras formas de arte; e soviética, que compreende a literatura como produto da sociedade. Desse modo, devido a sua sua ecleticidade e por permitir a comparação entre diferentes manifestações artísticas e literaturas de diferentes países, que não estejam escritas na mesma língua, privilegiando “a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras [...] os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura [...]” (CARVALHAL, 2006, p. 15), a perspectiva utilizada nessa pesquisa será a da escola americana.

A partir disso, foram escolhidos como objetos de estudo dois contos, um inglês e outro brasileiro: *O barril de Amontillado*, publicado pela primeira vez em 1846, e *Venha ver o pôr do sol*, publicado em 1970, de Edgar Allan Poe e de Lygia Fagundes Telles, respectivamente. Assim, através do método comparativo, essa pesquisa tem como objetivo comparar as obras literárias a fim de estabelecer diálogo entre elas, procurando por influências e intertextos.

ORIGINALIDADE E INTERTEXTO

Baseada em um método comparativo, em análises de fontes e influências que uma obra literária possa ter sofrido, sejam elas nacionais, internacionais, internas ou externas, a literatura comparada esbarra nas noções de originalidade da produção literária, da autenticidade do autor em seu trabalho, ficando em dúvida entre considerá-lo imitação ou um texto que sofreu influência de outros.

Para Nitrini (2000), o conceito de influência possui duas acepções. Uma delas trata da soma de relações de contato, seja ela de qualquer espécie, em que se possa estabelecer um emissor e um receptor. A outra entende influência como um resultado artístico autônomo proveniente dessas relações de contato, do conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. Esse resultado autônomo, afirma a autora, refere-se:

[...] a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros (NITRINI, 2000, p. 127).

Embora influência e imitação possam se confundir, até certo ponto, o que as diferencia é o entendimento de que a imitação se refere a detalhes materiais, tais como traços de composição, tropos bem definidos, dentre outros, enquanto a influência advém de uma transmissão menos

material, que é mais difícil de ser apontada. “A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor” (NITRINI, 2000, p. 127-128).

Em se tratando de literatura comparada, é preciso assinalar, de acordo com Nitrini (2000), os riscos da simplificação excessiva feita por Cionarescu quando se fala em uma diferenciação entre os conceitos de “imitação” e “influência”. Cionarescu apresenta quatro sentidos para “imitação”: a imitação da natureza como fonte da arte, a *mimesis*; a imitação de grandes autores antigos aconselhada no Renascimento, vinculada à retórica; o processo de adaptação renascentista que apresentava uma obra literária como resultado, sempre com um título que remeta àquilo que lhe serviu de modelo; e a equivalência entre influência e imitação.

Este último, a equivalência entre os dois conceitos, seria o sentido usado pelo comparatismo. Para estabelecer uma diferença entre eles, no entanto, Nitrini diz que o autor fez uso de cinco componentes da obra literária, sendo eles o tema, a forma ou o molde literário, os recursos estilísticos expressivos, os sentimentos e ideias e a ressonância afetiva. A influência se limitaria, então, a absorção de um ou outro desses aspectos e quanto maior o número de elementos aproveitados de uma obra por um autor, mais perto ele estaria da imitação.

A autora ainda pontua o pensamento de Aldridge sobre influência. Para o estudioso, influência se caracteriza como “[...] algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu” (apud NITRINI, 2000, p. 130). Ela deve ser buscada em diferentes manifestações, já que não é algo que se revela no singular, na maneira concreta. Aldridge ainda diz que a influência ajuda a expor o motivo de um escritor exprimir uma ideia ou sentimento de determinado modo, “[...] compreender uma fonte mostra o processo de composição e ilumina o pensamento de um autor” (NITRINI, 2000, p. 130).

Partindo dessa caracterização, seria correto afirmar que um escritor depende dessas influências para criar o seu próprio trabalho. É nesse ponto que a literatura comparada questiona a originalidade dos textos e a dependência de outras obras por parte dos autores, uma vez que a ideia que se tem por algo original advém do ineditismo, da criação de algo que ainda não exista.

A palavra original, segundo Odette de Mourgues, citada por Nitrini, apresenta dois sentidos. O primeiro diz respeito a originalidade absoluta, ao “imaginado sem modelo”, em que o autor desenvolve sua obra de maneira independente, livre de influências. Enquanto o outro remete a uma originalidade relativa, aquilo “que tem marca própria”, que apesar das influências do autor, estas passam despercebidas após serem bem assimiladas. Para Paul Valéry (apud NITRINI, 2000), essas influências não minimizam em nada a originalidade, sendo ela uma forma de influência em si.

Nesse contexto, entram as intertextualidades, os diálogos entre um texto e outro ou outras expressões artísticas. O trabalho de assimilação e transformação desses textos é entendido não

mais como uma relação de dependência com o antecessor, segundo Carvalhal (2006), mas como um processo natural e contínuo de reescrita.

O intertexto refere-se a algo que aparece na obra, que está nela, e não a um amplo processo genético, cujo centro de interesse localizava-se sobretudo no trânsito, relegando a um segundo plano tanto a origem quanto o resultado. O conceito de influência tendia a individualizar a obra literária, sem nenhuma eficácia. O conceito de intertexto leva em consideração a sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realiza até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias. (GUILLÉN apud NITRINI, 2000, p. 165)

A teoria da intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva, em 1967, se torna, então, para os comparatistas algo fundamental para seus estudos na área de literatura comparada. O texto literário é, se não pois, uma rede de conexões múltiplas, na qual a linguagem poética é um diálogo entre dois discursos.

É através da intertextualidade que se insere um novo modo de leitura, no qual cada referência oferece uma alternativa: permanecer no texto e encarar o fragmento como qualquer outro pedaço pertencente a ele ou retornar ao texto de origem, invocando o passado voluntariamente. A isso se atribui o que Bakhtin (apud NITRINI, 2000) chama de *palavra literária*, a unidade mínima da estrutura literária, afirmando que essa não se congela em um ponto, “[...] ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior” (BAKHTIN apud NITRINI, 2000, p. 159). Esse cruzamento se dá através da *palavra poética*, por meio da qual os livros elaboram sua própria significação.

O CONTO FANTÁSTICO

O conto fantástico exhibe grande destaque para a literatura mundial e é empregado por diversos autores desde o século XVII. Segundo Todorov (2004), o gênero ocupa o campo da incerteza, caracterizado essencialmente pela hesitação provocada no leitor, sendo, portanto, uma “[...] vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 16) e se definindo como uma relação entre o imaginário e o real. Contudo, para que essa vacilação ocorra, é necessário que o leitor esteja integrado com o mundo dos personagens, uma vez que o fantástico define-se pela percepção ambígua que este leitor tem dos acontecimentos narrados, de acordo com Todorov (2004).

Em sua obra *Valise de Cronopio* (2006), Cortazar pontua algumas das principais características do gênero conto fantástico. Um conto de qualidade, de acordo com o estudioso, deve ser uma narrativa de curta duração, sendo necessário que o autor escolha situações significativas para

retratar, “[...] que não só valham por si mesmas, mas que também sejam capazes de atuar no expectador e no leitor como [...] algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido [...] no conto” (CORTAZAR, 2006, p. 151-152). Ou seja, os acontecimentos devem criar um ponto de tensão tanto nos personagens quanto no leitor e, por isso, devem ser bem escolhidos e organizados. Além disso, ainda de acordo com Cortazar (2006), um conto fantástico sempre carrega uma quebra de expectativa no leitor, ou causa certo estranhamento em relação aos acontecimentos. A narração leva os fatos e personagens a uma quebra de limites, por conta da intensidade e tensão criadas.

Para Todorov (2004), no entanto, é necessário que haja três funções básicas para que uma obra seja considerada literatura fantástica: produzir um efeito sobre o leitor; servir à narração a fim de gerar suspense; e descrever um universo fantástico sem realidade exterior à linguagem.

Em primeiro lugar, o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor — medo, horror ou simplesmente curiosidade—, que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite uma organização particularmente rodeada da intriga. Por fim, o fantástico tem uma função a primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, que não tem, por tal razão, uma realidade exterior à linguagem; a descrição e o descrito não têm uma natureza diferente (TODOROV, 2004, p. 50).

É a partir de uma análise dessas funções desempenhadas pelo fantástico em uma obra, de que maneira esses elementos fantásticos contribuem, que ela poderia então ser considerada literatura fantástica,

Por ser disseminado, inicialmente, em países estrangeiros, é um gênero que impôs muita influência em autores que dele se utilizaram para desenvolver suas obras e Edgar Allan Poe é um exemplo disso. Mesmo não havendo uma presença muito marcante de contos fantásticos no Brasil, muitos estudiosos e pesquisadores, como Charles Kiefer (2009), afirmam que Poe exerceu influência além da Europa, já no século XX, sob autores de países como México, Colômbia, Peru e Brasil. Além disso, ele é considerado, nos tempos modernos, o primeiro escritor a utilizar o conto com rigor e método em sua escrita. Seus contos são, de acordo com Baudelaire (*apud* LIED, 2014), *histórias extraordinárias*.

Tratando sobre os dois autores focalizados nesta pesquisa, podemos antecipar um aspecto importante que será pontuado com mais detalhes posteriormente, sobre a influência exercida por Edgar Allan Poe sob Lygia Fagundes Telles. Poe foi um importante escritor, principalmente da literatura fantástica, criando um estilo único e inédito, que gerou grande influência sob outros autores. Muito disso deve-se ao fato de que “[...] Poe compreendia a mecânica e a filosofia do medo e da estranheza” (LIED, 2014, p. 17), sendo uma referência e inspiração no gênero para

diversos autores ao longo dos anos. A ideia de conto fantástico seguida por Lygia, por sua vez, vai de encontro à de Poe, já que ela também acredita que esse tipo de texto deve ser lido “em uma sentada”. Porém, ela deixa a maioria de seus contos em aberto, diferentemente dos de Poe, em geral, já que seus finais ficam implícitos, causando dúvida no leitor, que não sabe realmente como a história terminou.

A TEMÁTICA DA VINGANÇA EM *O BARRIL DE AMONTILLADO* E *VENHA VER O PÔR DO SOL*

Escrito em 1846, por Edgar Allan Poe, o conto *O barril de Amontillado* aborda uma história sobre vingança, fato deixado claro desde o início da narrativa pelo narrador-personagem Montresor, que não deixa claro o motivo de querer vingar-se de Fortunato, se limitando a dizer que foi por injúria ao seu sobrenome. Para tanto, o personagem principal faz uso de um barril de vinho que diz ter comprado, instigando Fortunato a prová-lo para ter certeza de que se trata mesmo de um Amontillado. Assim, o narrador causa durante todo o conto o sentimento de hesitação no leitor, tal qual proposto por Todorov em seus estudos sobre literatura fantástica (apud LIED, 2014).

A história sobre vingança se repete em *Venha ver o pôr do sol* (1970), de Lygia Fagundes Telles, que narra em terceira pessoa o convite, a princípio amoroso, feito por Ricardo à Raquel para um último encontro, para que assistam juntos ao sol se pôr. Contudo, tal convite nada mais é do que um ato cruel premeditado por Ricardo, tomado por sua sede de vingança por ter sido deixado por outro homem. “O tema do encontro é a *priori* de natureza amorosa, no entanto, o desfecho é apresentado com a morte de Raquel por emparedamento” (MATOS; MACHADO, 2011, p. 07).

Apesar dos motivos dissonantes das personagens principais, o mote vingativo em ambos é o que provoca hesitação no leitor, o que os prende até o final para conhecerem o desfecho das vítimas. A hesitação é feita de forma continuada tanto em *O barril de Amontillado* quanto em *Venha ver o pôr do sol*, o que estabelece uma intertextualidade entre ambos, conforme diz Carvalho (2006), uma assimilação e transformação do texto, a reescrevendo sob outra perspectiva.

Nos próprios títulos dos contos já é possível perceber essa intertextualidade, uma vez que, segundo Mariano e Borges (2007), esses são um convite para morte. Em *O barril de Amontillado*, o vinho Amontillado conduz a um estado de embriaguez, “momento de semimorte em relação à realidade concreta” (p. 120). Já em *Venha ver o pôr do sol*, há o convite para um encontro para assistir ao pôr do sol e sendo o Sol a luz, aquilo que simboliza a vida, sua ausência representa a morte.

Além da temática semelhante, temos nos contos personagens assassinas psiquicamente perturbadas e vítimas que depositam cegamente sua confiança nesses, o que provoca, segundo Matos e Machado (2011), “[...] um desequilíbrio entre os pares, daí a impossibilidade de revanche

das vítimas que não querem acreditar que algo terrível está para acontecer” (p. 02). Desse modo, há uma tentativa por parte delas de amenizar a situação estranha em que se encontram obedecendo a todos os comandos de seus algozes.

Os espaços da hostilidade vão minando as resistências das vítimas que quanto mais adentram os espaços em que percorrem, mais conscientes ficam de que caminham para o trágico, no entanto, se encontram tão fragilizadas diante da indefinição do que os espera. Então, perplexos e inertes não conseguem reagir aos seus algozes (MATOS; MACHADO, 2011, p. 02).

Tanto Montresor quanto Ricardo têm dificuldade de aceitar que aquilo que lhes aconteceu pode acontecer a qualquer outra pessoa e, por isso, tudo que conseguem ver é a vingança contra aqueles que lhes fizeram algum mal. Como afirma Lied (2014), ambos os personagens armam seus planos de forma dissimulada, calculista, e ainda que demonstrem hesitação em certos momentos dos contos, não voltam atrás em suas decisões, “[...] estão muito bem determinados a fazer o que se propuseram desde o início e o fazem sem deixar vestígios” (p. 47).

Outro ponto é o uso dos pronomes possessivos “meu” e “minha”, no decorrer de ambas as obras, que estabelece uma relação de posse que Ricardo e Montresor, os assassinos, sentem em relação às suas vítimas, Raquel e Fortunato. A repetição desses pronomes, como evidenciado nas falas de Montresor, “My dear Fortunato [...]”³. “My friend [...]”⁴ (POE, 1847) e nas de Ricardo, “— Minha querida Raquel”, “— Raquel, minha querida [...]” (TELLES, 2009, p. 135-136), apresenta uma intertextualidade, “pois, em ambos, as personagens ironizam a afetividade em relação às suas vítimas” (MARIANO; BORGERS, 2007, p. 121).

Os espaços em que se passam os contos também se assemelham em muito aspectos, embora sejam fisicamente distintos, uma adega e um cemitério, são sombrios e desertos. No conto de Poe, Montresor revela ao leitor que não há ninguém na casa no momento de sua vingança, tendo seus criados saído para aproveitar o carnaval:

There were no attendants at home; they had absconded to make merry in honour of the time. I had told them that I should not return until the morning, and had given them explicit orders not to stir from the house. These orders were sufficient, I well knew, to insure their immediate disappearance, one and all, as soon as my back was turned (POE, 1847).⁵

Enquanto no conto de Telles, não só o narrador descreve o espaço ao redor do cemitério como um lugar afastado, quieto e sem muito movimento, escolhido justamente devido a isso, “[...]”

³ “— Meu caro Fortunato [...]”, tradução nossa.

⁴ “— Meu amigo [...]”, tradução nossa.

⁵ “Não havia criados na casa; eles haviam fugido para se divertir em homenagem à época. Eu lhes disse que não retornaria até o amanhecer, e lhes dado ordens explícitas para que não se mexessem na casa. Essas ordens eram o suficiente, eu sabia bem, para assegurar o desaparecimento imediato, de todos eles, assim que virei as costas” (tradução nossa).

as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda” (TELLES, 2009, p. 135), mas como também o próprio Ricardo confirma o abandono do local: “Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado [...]” (TELLES, 2009, p. 137).

Segundo Matos e Machado (2011), essas ambientações traduzem ao mesmo tempo um sentimento de proteção e de desamparo. Ao passo que protegem os personagens criminosos, propiciando um espaço para o crime perfeito, adquirem uma visão negativa para as vítimas, tornando-se armadilhas, um labirinto sem saída.

Os espaços, apesar da real utilidade e da promoção de uma fortuna satisfatória aos egos de ambas as vítimas, convergem como cúmplices quando percebidos nas inimagináveis vazões do crime. Os espaços obscuros e aterrorizadores logo se tornam dominantes. [...] Inertes pela condição de uma liberdade arbitrária, os personagens vitimados permanecem insensíveis às perplexidades, em tais espaços, executadas. Os espaços, mesmo com a abertura para liberdade, são nestas circunstâncias fechados (MATOS; MACHADO, 2011, p. 04).

Ao mencionar os egos de Raquel e Fortunato, os autores afirmam que esses são atraídos pelo sublime, para satisfazerem seus desejos egocêntricos. “Uma proposta romântica seduz as vítimas a deixarem seus cotidianos, ou melhor, suas usuais vidas e, em poucos passos, serem tragadas numa sequência de atos e ações estranhas” (MATOS; MACHADO, 2011, p. 04). Fortunato é traído por seu orgulho e ambição de ser conhecido como o melhor entendedor de vinhos, dirigindo a si mesmo e ao seu carrasco até o local onde encontraria seu fim, como pode ser visto no trecho:

“As you are engaged, I am on my way to Luchresi. If any one has a critical turn it is he. He will tell me --” “Luchresi cannot tell Amontillado from Sherry.” “And yet some fools will have it that his taste is a match for your own. “Come, let us go.” “Whither?” “To your vaults.” “My friend, no; I will not impose upon your good nature. I perceive you have an engagement. Luchresi--” “I have no engagement; -- come.” “My friend, no. It is not the engagement, but the severe cold with which I perceive you are afflicted. The vaults are insufferably damp. They are encrusted with nitre.” “Let us go, nevertheless. The cold is merely nothing. Amontillado! You have been imposed upon. And as for Luchresi, he cannot distinguish Sherry from Amontillado.” Thus speaking, Fortunato possessed himself of my arm; and putting on a mask of black silk and drawing a roquelaire closely about my person, I suffered him to hurry me to my palazzo (POE, 1847).⁶

⁶ “Visto que estás ocupado, irei à procura de Luchresi. Se alguém possui algum senso crítico é ele. Ele me dirá--” “Luchresi não consegue distinguir um Amontillado de um Sherry.” “E mesmo assim, há alguns imbecis que acreditam que o gosto dele é melhor que o teu.” “Venha, vamos logo.” “Para onde?” “Para sua adega.” “Meu amigo, não; eu não iriei abusar de sua boa vontade. Reconheço que está ocupado. Luchresi--” “Não tenho compromisso algum; -- vamos.” “Meu amigo, não. Não é pelo compromisso, mas pela forte gripe que vejo ter te acometido. A adega é insuportavelmente úmida. Ela está coberta de salitre.” “Iremos mesmo assim. Esta gripe não é nada. Amontillado! Fostes enganado. E quanto ao Luchresi, ele não consegue

Raquel por outro lado, encontra-se com Ricardo uma última vez pela confiança que tem nele, por saudosismo: “Mas apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. Que ano aquele. Quando penso, não entendo como aguentei tanto, imagine, um ano!” (TELLES, 2009, p. 139). Contudo, ela se encontra tão cega pelo atual namorado, descrito como “riquíssimo” e “ciumentíssimo”, que não percebe os indícios dados por Ricardo ao longo da história de que o encontro não seja romântico.

É possível também estabelecer um diálogo, de acordo com Mariano e Borges (2007), entre o trecho anteriormente citado do conto de Poe, quando Fortunato agarra o braço de Montresor para conduzi-lo até a adega, com uma das falas de Ricardo, quando esse diz à Raquel: “Vem comigo, pode me dar o braço, não tenha medo” (TELLES, 2009, p. 137), expressando a preocupação dos assassinos em levar suas vítimas até o local exato em que seriam mortos. “Montresor oferece o braço a fim de persuadir Fortunato a descer até a adega, sem obrigá-lo, enquanto a única forma que Ricardo encontra para persuadir Raquel a entrar no cemitério é pela insistência” (p. 122).

Os contos também terminam de maneira semelhante, remetendo ao novo modo de leitura por meio da intertextualidade, como proposto por Nitrini (2000), no qual o leitor pode escolher que caminho tomar ao se deparar com as referências no texto, podendo encarar o fragmento como outro qualquer ou retomar o texto que o antecede. Os autores finalizam os contos “[...] sem que haja um desfecho convincente, uma vez que não há como saber se as personagens ficaram para o esquecimento e acabaram morrendo, ou se alguém as descobriu presas ali e conseguiu salvá-las” (LIED, 2014, p. 48). O que se sabe é apenas a vingança em si, perfeitamente executada, com suas vítimas condenadas ao esquecimento.

Como citado anteriormente, os espaços físicos onde se concretizam as vingaças de Montresor e Ricardo são fisicamente diferentes, mas culminam, de acordo com Lied (2014), em um mesmo ponto final, com as vítimas presas nas profundezas de uma catacumba. “É estes locais marcados pelo esquecimento que as personagens projetam suas vingaças, para que estas não sejam descobertas por ninguém e o plano ocorra perfeitamente” (LIED, 2014, p. 48).

A forma com que as vítimas, Raquel e Fortunato, reagem ao perceberem que estão encurraladas também gera um diálogo entre os textos. “Há uma reação irracional, como a de um animal que está aprisionado, por parte delas, uma vez que sentem que o pior está acontecendo” (LIED, 2014, p. 48). Assim que é acorrentado na cripta e percebe que ficará ali sozinho, Fortunato começa a chorar e a se debater nas correntes: “[...] a low moaning cry from the depth of the recess.

distinguir Sherry de Amontillado.” Deste modo, Fortunato agarrou-me o braço; e colocando uma máscara de seda preta e puxando meu casaco para mais perto de mim, eu o deixei me guiar até meu palácio (tradução nossa).

[...] I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain”⁷ (POE, 1847).

Algo semelhante acontece com Raquel, ao perceber que está presa no jazigo que Ricardo dizia ser de sua família, agarrando-se à portinhola e a sacudindo, em desespero: “Sacudiu a portinhola com mais força ainda, agarrou-se a ela, dependurando-se por entre as grades. Ficou ofegante, os olhos cheios de lágrimas” (TELLES, 2009, p. 143). O final é deixado em aberto tanto em *O barril de Amontillado* quanto em *Venha ver o pôr do sol*. No conto de Poe, Montresor diz não obter resposta ao chamar pelo nome de Fortunato ao terminar de erguer as pedras em frente a parede em que o trancafiara, mas pode ouvir o tilintar das correntes.

Já no conto de Telles, o narrador conta que Ricardo conseguia ouvir ao se afastar do jazigo um grito medonho e inumano, e que ainda pode ouvir durante algum tempo “os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra” (TELLES, 2009, p. 143-144). Portanto, “não há como saber ao certo se eles foram descobertos ou não, só que até o momento em que o leitor sabe tudo saiu conforme foi planejado” (LIED, 2014, p. 48).

CONCLUSÃO

Embora tenham sido escritos com mais de um século de diferença e em diferentes movimentos literários, *Venha ver o pôr do sol* e *O barril de Amontillado* se interligam através de suas temáticas, da condição psicológica de seus personagens e a hesitação que causam não somente nesses, mas também no leitor.

Nos dois contos, o leitor se depara com a temática da vingança, essa que é premeditada e executada sem remorso pelos personagens assassinos. Montresor consegue sua vingança em relação as injúrias de Fortunato contra seu sobrenome, o emparedando em uma cripta, enquanto Ricardo vinga-se de Raquel por tê-lo deixado a trancando em um jazigo em um cemitério abandonado.

Fica clara a influência exercida por Poe sobre o trabalho de Lygia Fagundes Telles após a análise, visto os intertextos, o diálogo entre os dois contos. Ambos fazem uso do terror psicológico, que advém do interior de seus personagens concentrados no terror externa e internamente, concretizando o terror visual (MATOS; MACHADO, 2011, p. 10). Telles é a parodia macabra e moderna de Poe, atingindo de forma sutil os mesmos traços que o autor romântico, podendo ser considerada sua outra face, o reverso da moeda. Os autores

⁷ “[...] um baixo choramingo das profundezas da reentrância. [...] Coloquei a segunda camada, e a terceira, e a quarta; e então escutei as vibrações furiosas das correntes” (tradução nossa).

[...] destacam-se em meio à crítica literária pela brilhante técnica de criar histórias tão coesas, repletas de alegorias. Os dramas narrados são simbólicos e desvelam as profundezas da psique humana que, de alguma forma, pelo efeito catártico que apreende o leitor, servem de conforto para os conflitos individuais. Assim, documentam uma fusão do real e o imaginário em que a literatura fantástica apóia-se no contraste entre a atmosfera vivida e um fato extraordinário e sobrenatural (MATOS; MACHADO, 2011, p. 10).

Pelo viés da literatura comparada apresentado pela escola americana, foi possível estabelecer o diálogo entre literaturas de diferentes épocas, países e línguas, verificando as influências e os intertextos presentes nas obras durante a comparação de ambas, podendo desse modo contribuir, de certa forma, para os estudos na área.

REFERÊNCIAS

- BASSNETT, Susan. **Comparative Literature: A Critical Introduction**. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publishers, 1993.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. (4ª ed.). São Paulo: Editora Ática, 2006.
- KIEFER, Charles. A poética de Edgar Allan Poe. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 11-15, abr./jun. 2009.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. (2ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CROCE, B. A “Literatura Comparada”. IN: COUTINHO, E. F. (org) **Literatura Comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Roco, 1994.
- GUYARD, Marius François. Objeto e Método da Literatura comparada. IN: COUTINHO, E. F. (org). **Literatura Comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Roco, 1994.
- LIED, M. A. C. **Contos fantásticos de Edgar Allan Poe e Lygia Fagundes Telles: Uma análise comparativa**. UFRGS: Porto Alegre, 2014.
- MARIANO, J. F.; BORGES, M. C. A verossimilhança entre os contos: ‘O barril de Amontillado’ e ‘Venha ver o pôr do sol’. IN: **Diálogos Pertinentes – Rev. Cient. de Letras**, Franca, v. 3, p. 115-126, jan/dez 2007.
- MATOS, E. F.; MACHADO, M. A. Lygia Fagundes Telles: a outra face de Edgar Allan Poe na contemporaneidade. **Athena PPGEL/UNEMAZI**. Tangará da Serra, v. 1, n. 1. jul-dez, 2011.
Disponível em:
<<http://ppgel.com.br/Anexos/Revista%20Athena/Primeiro%20N%C3%BAmero/LYGIA%20FAGUNDES%20TELLES%20A%20OUTRA%20FACE%20DE%20EDGAR%20ALLAN%20OPOE%20NA%20CONTEMPORANEIDADE.pdf>>. Acesso em: 08 de junho de 2019.
- NITRINI, S. Conceitos fundamentais. IN: **Literatura Comparada: História, teoria e crítica**, (2º ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- POE, E. A. The cask of Amontillado. The Poe Museum. Disponível em:
<<https://www.poemuseum.org/the-cask-of-amontillado>>. Acesso em: 05 de junho de 2019.
- REMAK, Henry H. Literatura comparada: definição e função. IN: COUTINHO, E. F. (org) **Literatura Comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Roco, 1994.
- TELLES, Lygia Fagundes. Venha ver o pôr do sol. In: **Antes do Baile Verde: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 135-144.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

O SÍMBOLO COMO ESTRATÉGIA TEXTUAL EM A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE, DE ANTÔNIO CALLADO

Patrícia Bersch Barbosa (FURG)¹

INTRODUÇÃO: LEITOR E AUTOR MODELOS

A obra literária é condicionada pela relação dialógica entre a literatura e o leitor. A leitura é um processo de reescritura de um determinado texto, que se efetua a partir do horizonte de expectativa do sujeito da recepção. Nessa perspectiva, a literatura compreende um sistema aberto que se constrói na relação entre autor, obra e leitor. Segundo Umberto Eco “Um texto, tal como aparece na sua superfície (ou manifestação) linguística, representa uma cadeia de artifícios expressivos que o destinatário deve atualizar” (ECO, 1993, p. 53). Na medida em que deve ser atualizado, o texto literário está incompleto e é somente através da iniciativa interpretativa do leitor que se realiza o seu funcionamento.

O texto está entremeado de espaços em branco, através dos quais o destinatário introduz sentido ao apropriar-se da obra literária na atualização de um objeto estético novo. Sobre essas lacunas deixadas no texto pelo emissor, Iser ressalta que “são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura” (ISER, 1979, p.88). Dessa maneira, o autor prevê o preenchimento desses vazios da mesma forma que pressupõe um leitor-modelo que seja capaz de cooperar na atualização textual tal como foi pensada no momento da emissão. A respeito dessa estratégia textual, Umberto Eco destaca que:

um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo: gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro – tal como acontece em toda a estratégia (ECO, 1993, p.57).

Assim como o leitor-modelo, o autor também se constitui numa estratégia textual, já que o leitor empírico formula uma hipótese de autor, a partir dos dados estratégicos contidos na enunciação, sendo esta segunda suposição mais plausível que a primeira, já que o autor-modelo existe textualmente como enunciado, enquanto o leitor-modelo não. Nesse sentido, a presente análise tem o objetivo de observar como um determinado texto estabelece estas formas de cooperação, assumindo significados. A narrativa utilizada para a investigação é o romance *A Expedição Montaigne* (1982), de Antônio Callado.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

SOBRE O ESCRITOR

Antônio Callado nasceu em 1917, na cidade de Niterói e faleceu em 1997, no Rio de Janeiro. Formado em Direito, Callado atuou como romancista, jornalista, teatrólogo e biógrafo. Na imprensa, trabalhou nos jornais *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e para a BBC, em Londres. Após o período de permanência na Inglaterra (1941-1947), o jornalista volta a sua pátria natal e escreve reportagens sobre o nordeste brasileiro e o Xingu. A vida literária começa na década de 50 com a produção de peças teatrais, como *O fígado de Prometeu* (1951). A partir daí, Antônio Callado mergulha intensamente na produção de textos teatrais e romances. Dentre suas obras destacam-se *Assunção de Salviano* (1954), *A madona de cedro* (1957), *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1977), *Sempre viva* (1981), *A expedição Montaigne* (1982) e *Concerto carioca* (1985). Conhecido como um escritor engajado com as questões políticas do seu país, a narrativa de Antônio Callado, segundo Renata Fraga dos Santos, “é um desvelamento dos problemas cruciais criados pelo capitalismo e pelo desenvolvimento industrial e tecnológico em países chamados de ‘terceiro mundo’” (SANTOS, 1999, p. 62).

Em depoimento publicado no YouTube (2010), Ana Arruda Callado relata que o falecido companheiro fora um otimista em relação ao Brasil durante muito tempo, mas ao longo de sua vida passou a olhar o país com pessimismo. Sentimento que, segundo Ana, começou no pós-Golpe de 1964, período no qual o Brasil enfrentou uma mudança brusca na forma de governo, passando de um estado democrático para um estado de exceção. Este pessimismo em relação ao país se intensificou até o final de sua vida, já que movimentos como a Redemocratização e a Reforma Agrária não provocaram mudanças significativas no Brasil. Mesmo assim, Ana ressalta que, na época da ditadura, Callado desejou ter juventude para participar da Luta Armada. Nesse sentido, a visão de derrota de Antônio Callado frente à sociedade brasileira perpassa algumas de suas narrativas, principalmente nas últimas publicadas como, *Concerto carioca* (1985).

O ROMANCE A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE

O romance *A Expedição Montaigne*, dividido em vinte e três capítulos, narra a viagem do indígena camaiurá Ipavu, cujo nome verdadeiro é Paiap, e do jornalista e ex-funcionário do Serviço de Proteção aos Índios, Vicentino Beirão. Ipavu, o protagonista da narrativa, admira a cultura brasileira e deseja se integrar a essa sociedade.

Antes de incorporar-se à expedição, Ipavu vivia em Crenaque, um reformatório indígena, ao lado de outros dois remanescentes, Atroari e Canoeiro, os quais preferem morar neste presídio desativado, cometendo pequenos furtos e bebendo nos botequins de Resplendor, a retornar para

suas aldeias. Os três índios pretendiam fugir com Vivaldo, o ex-carcereiro, mas, ao ser surpreendido por Vicentino Beirão, Ipavu é convocado a chefiar a *Expedição Montaigne*.

Assim, mesmo contrariado, Ipavu inicia a expedição, tendo como objetivo buscar Uiruçu, o gavião-de-penacho e voltar para a cidade. Durante a viagem, Ipavu fica deslumbrado ao olhar para as cidades, os ônibus, os trens e os bares repletos de cervejas. Já vicentino, obstinado a organizar uma guerrilha e devolver as terras brasileiras aos índios, quer que Ipavu incorpore a imagem do último camaiurá.

Num primeiro momento, o indígena recusa o papel de representar o último camaiurá, porém, ao receber donativos ao longo da viagem, se surpreende e acaba aceitando a representação. Durante o percurso, os dois viajantes se perdem e Vicentino Beirão é contagiado por malária. O dinheiro recebido das doações diminui e, dessa maneira, Ipavu começa a roubar e a comandar a expedição. Assim, Vicentino assume a condição de subordinado do índio. Esta situação dura até o encontro com quatro seringueiros, os quais humilham Ipavu, fazendo-o retornar à posição de subalterno do branco.

Simultaneamente com o episódio dos seringueiros, o pajé da tribo de Ipavu, Ieropé, que se encontrava muito doente, aceita tomar a penicilina, rendendo-se à medicina do homem branco, já que a indígena Jacanã havia morrido devido a sua resistência em usar o antibiótico.

A expedição de Vicentino segue e Ipavu deseja chegar rápido à aldeia para resgatar Uiruçu, seu gavião-de-penacho e, assim, retornar para a cidade. Durante a viagem, o índio lembra-se do pajé Ieropé e da história da tribo que o mesmo inventara sobre a passagem de Fodestaine pela comunidade.

Ao chegar à tribo, Vicentino cai no chão e Ipavu liberta o gavião Uiruçu e coloca Beirão na gaiola. Ieropé, que havia tomado a penicilina recupera as forças e, ao ver o homem branco na jaula, acredita que o pássaro havia se transformado em Fodestaine, o que o leva a pôr, junto à tribo, fogo na gaiola. Ipavu também morre ao fugir pelo rio com o seu gavião-de-penacho. Um indígena camaiurá encontra o corpo, mas não consegue parar a canoa que, guiada pelo gavião, segue o percurso do rio.

AS ESTRATÉGIAS TEXTUAIS NA NARRATIVA

A partir da leitura desta obra e da apropriação da mesma, o leitor-modelo passa a atuar na atualização deste texto literário e a formular uma hipótese de autor. Os dados estratégicos contidos na narrativa permitem a construção da imagem de um autor-modelo que retoma a história do indianismo da literatura brasileira mediante um diálogo com o romantismo e com o modernismo de 22, pois no papel de leitor, o autor também atualiza os textos da série literária que compõem o romance indianista. Segundo Jauss:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p.25).

Através das personagens Ipavu e Vicentino, o autor faz uma viagem pela tradição indianista, atualizando os romances que representam o contato da cultura indígena com a europeia apresentando, assim, uma nova versão desses fatos literários.

Ao dar voz à personagem indígena, o autor desloca o foco da história, normalmente direcionado somente à cultura branca ocidental no período romântico, e o projeta também sobre o índio. Vicentino, o protótipo do intelectual colonizador, deseja voltar a um passado anterior ao período colonial, já Ipavu, mesmo marginalizado pela sociedade, defende a civilização branca, o que remete na obra a assimilação da cultura do outro por parte do sujeito indígena.

O título do romance remete na obra a imagem do filósofo francês Montaigne, o qual desenvolveu a teoria do “bom selvagem” na prosa e na filosofia universal. Este paratexto de função pragmática possibilita uma leitura transversal, conectando o leitor com o texto e orientando o mesmo a cooperar na atualização textual. No decorrer da narrativa, o autor questiona e ironiza a imagem do índio virtuoso e heroico criada pelos escritores românticos e a do “bom selvagem” idealizada por Montaigne.

Outro paratexto que possibilita uma comunicação com o texto é a dedicatória do autor “à memória do naturalista Karl von den Steinen, cuja a primeira viagem ao Xingu, em 1884, vai inteirar cem anos” (CALLADO, 1982, p.5). A partir da referência deste naturalista, o qual foi o primeiro branco a estabelecer um contato registrado com a tribo Camaiurá, o autor de *A Expedição Montaigne* revisa a história de aproximação entre brancos e indígenas no Xingu. A figura de Karl von den Steinen é traduzida ironicamente na obra através da imagem da personagem Fodestaine. O narrador também faz alusão ao marechal Rondon e os irmãos Villas-Bôas, os quais marcaram o fim das grandes expedições ao centro do país.

Além do título que faz alusão à imagem do filósofo Montaigne e da dedicatória a Karl von den Steinen, outros hipertextos permeiam a narrativa de *A Expedição Montaigne*. A hipertextualidade deste romance permite a construção do contexto no qual o mesmo se insere, já que o autor faz uma viagem que percorre um tempo histórico e um conjunto de obras que abordam a temática indígena.

Mediante estas referências que relatam fatos da realidade, o leitor põe em movimento seus mecanismos de analogia no processo de interpretação do texto, adentrando na estrutura semântica profunda da enunciação. Para isso é necessário ultrapassar a referência literal “para que a função heurística possa operar a sua redescrção da realidade” (RICOEUR, 1976, p.79).

As referências contidas em *A Expedição Montaigne* permitem que o leitor-modelo seja capaz de fazer conjecturas segundo a intenção do texto, pois como ressalta Umberto Eco:

O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. Desse modo, mais do que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado. Não tenho vergonha de admitir que estou definindo assim o antigo e ainda válido “círculo hermenêutico” (ECO, 1993, p.75).

Ao mergulhar no exercício hermenêutico e no sentido metafórico da linguagem, o leitor entra em contato com a estrutura simbólica da narrativa que também se configura como uma estratégia textual. Através da assimilação dos elementos referentes à realidade na obra de Antônio Callado se chega a uma nova dimensão do real. A respeito do símbolo e da metáfora, Paul Ricoeur destaca que, enquanto a metáfora compreende uma invenção livre do discurso, o símbolo está relacionado com o cosmos:

No universo sagrado, a capacidade de falar funda-se na capacidade que o cosmos tem de significar, por conseguinte, a lógica do sentido deriva da estrutura real do universo sagrado. A sua lei é a lei das correspondências, correspondências entre a criação *in illo tempore* e a ordem presente das manifestações naturais e das actividades humanas. Eis, por exemplo, a razão por que um templo se conforma sempre a algum modelo celestial e por que a hierogamia da terra e do céu corresponde à união entre homem e mulher como uma correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo. De modo semelhante, existe uma correspondência entre o solo arável e o órgão feminino, entre a fecundidade da terra e o ventre materno, entre o sol e os nossos olhos, o sêmen e as sementes, a sepultura e a semeadura dos cereais, o nascimento e o retorno da primavera (RICOEUR, 1976, p.73-74).

Ao assimilar estas semelhanças, o símbolo tem a função de significar o mundo e a experiência humana. Na narrativa de *A Expedição Montaigne*, o gavião de penacho, chamado Uiruçu, corresponde ao mundo indígena. O pássaro é visto como um objeto exótico pelo índio da mesma forma que a cultura indígena era vista pelo colonizador branco na época da colonização. Nessa perspectiva, o gavião de penacho vem a revelar o conflito vivido por Ipavu, já que a ave aparece na narrativa como um símbolo deste universo que o indígena renega, mas não consegue se separar.

Para Ipavu o gavião de penacho representa sorte, beleza, força e riqueza, um talismã que o conduzirá à felicidade:

Ah, se Ipavu pudesse carregar Uirucu para o botequim não ia mais nem precisar fugir na hora de pagar o porre, que era só exibir a lindeza de Uirucu, harpia chamada dos brancos, as asas de flor de sabugueiro, penacho alvo, ou então mostrar aos botequineiros recalcitrantes o olho de Uirucu, miçangão de puro assassinato (CALLADO, 1982, p.13).

Durante toda a narrativa o gavião Uirucu passa preso dentro de uma gaiola tal como Ipavu que experimenta da mesma condição, já que vive num presídio desativado, local no qual se é privado da liberdade vivendo encarcerado por castigo. Além disso, o índio também vive preso à situação de subalterno, de marginalizado dentro de uma cultura que embora ele tenha admiração o discrimina.

Quando Ipavu chega à tribo liberta a ave e após morre numa canoa guiada pelo pássaro que segue o movimento das águas. Assim a cultura indígena aprisionada pelo índio é libertada através de sua passagem para a morte, o que também sugere a impossibilidade de Ipavu viver como indígena na sociedade branca. O trecho abaixo mostra como se dá essa travessia de Ipavu:

quem parasse aquela canoa puxada por um gavião de penacho cortava e aterrava dentro dele mesmo o vau de passagem entre um mundo e outro, o vão dos encontros, onde o homem tem seu juízo e a alma tem seu corpo, mesmo porque, como qualquer um podia ver, a canoa estava indo direta, feito quem marcou hora, pro Morená, pro moitará dos rios e das almas (CALLADO, 1982, p.128).

No papel de um amuleto, o gavião de penacho conduz Ipavu à felicidade. Esta travessia liberta a alma do indígena que ao se misturar com a água do rio desaparece na história negando ao discurso narrativo de ficção de *A Expedição Montaigne* o poder de comunicação, pois como salienta Umberto Eco:

Todo objeto, seja terrestre ou celeste, esconde um segredo. Toda vez que um segredo é descoberto, refere-se a um outro segredo num movimento progressivo rumo a um segredo final. Entretanto, não pode haver um segredo final. O segredo último da iniciação hermética é que tudo é segredo (ECO, 1993, p.38).

Outro símbolo presente na narrativa é a viagem de Ipavu e Vicentino ao centro geográfico do país, local no qual de forma irônica está localizado o Xingu, que representa a margem da sociedade na narrativa. O índio do romance de Callado se desloca para o coração do Brasil com o objetivo de chegar ao centro da sociedade, mas durante o percurso sua condição de periférico aumenta com a tuberculose e a marginalização da sua imagem. Nesse contexto, o sentido metafórico da narrativa permite ao leitor observar a ironia com que o autor reescreve a realidade da cultura indígena na sociedade brasileira, na qual não há possibilidade de integração entre índios e brancos. Esta situação também vem a insinuar a representação de papéis na sociedade, já que a mesma se organiza por hierarquias, bem como as personagens do universo de *A Expedição Montaigne*.

Durante a viagem ao Xingu, o dinheiro recebido das doações diminui e Ipavu sente a necessidade de roubar, o que o leva a comandar a expedição e, dessa maneira, Vicentino assume a condição de subordinado do sujeito indígena. Esta simbólica troca de papéis dura somente até o encontro com os quatro seringueiros, os quais não aceitam tal situação e humilham Ipavu, fazendo-o retornar à posição de subalterno do branco.

Ao perceber que a única saída para acabar com a marginalização do índio na sociedade brasileira era apagar o passado, o pajé Ieropé se esquece de toda a sua história e, assim, “de tanto se esquecer dele mesmo pra lembrar do antes dele, tinha sumido nas carnes, emagrecido, fenecido e principalmente se afinado muito” (CALLADO, 1982, p.79). Esta mutação fez com que a personagem Ieropé se transformasse num peixe chamado candiru, o qual é tão pequeno que entra por qualquer orifício do corpo humano, matando a vítima. Com isso, assim como o indígena Ipavu, o pajé Ieropé também desaparece na história.

A transformação do pajé em peixe se manifesta como uma metáfora de que apagar o passado da história a partir de uma metamorfose do mundo é a única maneira de construir um presente, no qual o sujeito indígena não seja marginalizado.

CONCLUSÃO

A partir desta análise é possível observar como os dados estratégicos contidos neste romance de Antônio Callado permitem a construção da imagem de um autor-modelo que também atua como um leitor das obras que compõem a história do indianismo da literatura brasileira, configurando uma releitura dos textos que contemplam esta série literária. Para isso, a narrativa se desenvolve mediante uma estética diaspórica, a qual consiste numa paródia-carnavalizada que subverte os códigos neutros dominantes, deslocando o discurso central do foco principal através da ironia e da intertextualidade crítica.

Dessa forma, por intermédio destes recursos “o texto postula a cooperação do leitor como condição própria da sua atualização” (ECO, 1993, p. 57). O leitor-modelo atua no preenchimento dos vazios, dos elementos não-ditos presentes na estrutura semântica profunda. A linguagem metafórica permite que o leitor apreenda uma nova dimensão da realidade, o que o leva a participar de uma experiência simbólica que exige um trabalho de construção do sentido.

O presente artigo procurou mostrar como se efetua o exercício hermenêutico, sendo que a interpretação assume posições imprevistas no processo de interação entre autor, texto e leitor, pois como destaca Umberto Eco “o segredo hermético deve ser um segredo vazio” (ECO, 1993, p.38).

REFERÊNCIAS

CALLADO, Antonio. **A Expedição Montaigne**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ECO, Umberto. **Leitura do Texto Literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. Martins Fontes: São Paulo, 1993.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.83-132.

JAUSS, Hans Robert. **A história de literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1976.

REMINISCÊNCIAS DO ROMANTISMO EM BAIXO ESPLENDOR, DE MARÇAL AQUINO

Rute Pereira da Silva (UFMS)¹

ruteeloisio@icloud.com

INTRODUÇÃO

O gênero policial surgiu com Edgar Allan Poe (1809-1849) no final do século XIX, quando na obra *Os crimes da rua Morgue* (1841) o autor inseri o “detetive” C. Auguste Dupin, que aparece como paradigma a ser seguido.

Esse gênero tem despertado cada vez mais o interesse de vários estudiosos. No entanto, muitos o restringem à literatura de massa, dizendo que sua estrutura e temática agregam pouco e/ou nenhuma experiência relevante. O que para outros não configura uma premissa verdadeira e apontam diversas qualidades e influências no âmbito social. Sendo assim, Daniel Link pontua:

Convendría destacar aquí dos razones por las cuales el policial es interesante. Una de ellas es estructural: tiene que ver con la lógica de su funcionamiento y su consecuencia más importante está en las percepciones que autoriza y que bloquea. La otra responde más bien a su evolución histórica (LINK, 2003, p. 5)

Instigados pelo clima pós-guerra, segundo Earl Norman (1979), os romances policiais norte-americanos, traziam a violência extrema, a bebida e o sexo como temáticas, fazendo surgir, a partir de alterações na forma e no conteúdo, o conhecido *roman noir* “não é mais aquele que começa [...] com um namoro e termina [...] com um casamento. É o amor sexual, [...], bestial, [...] dominando praticamente todas as ações” (1979, p. 124).

Cabe ressaltar ainda, dentro das reminiscências românticas, o Romantismo negro, subgênero literário do Romantismo, o qual surgiu no final do século XVII e recebeu essa denominação pelo teórico Mário Praz em 1930. Nele são apresentados temas obscuros como o mal, o sobrenatural, a autodestruição, dentre outros. Os poetas, escritores deste estilo manifestavam uma predisposição para temáticas sombrias com elementos grotescos. Para os poetas dessa vertente o mal trata-se de uma capacidade inata do ser humano. Todas as perversidades inerentes do homem são trazidas à tona, demonstrando a dualidade deste caráter.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Orientador Prof. Dr. André Rezende Benatti, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Podemos incluir nesse rol o romance gótico que, desde de seu aparecimento, pouco depois do início do século XVIII, é transpassado por aspectos ambíguos. As contradições e antíteses – como paixão e razão, excesso e comedimento, passado e presente, civilizado e bárbaro, entre outros – tidas como essência do gênero gótico, são, de alguma maneira, percebidas, mesmo que de forma sutil, no romance *corpus* desse trabalho.

Após estabelecermos as devidas inferências entre as vertentes do Romantismo, buscaremos evidenciar traços do subgênero/matriz *noir*, passando pelo negro, até o gótico, pois os mesmos perpassam os séculos XIX, XX até chegarem no romance *Baixo Esplendor* (2021), do escritor paulista Marçal Aquino.

ROMANCE POLICIAL: BREVE PERCURSO DE SUA HISTÓRIA

Daniel Link em *El juego de los cautos: literatura policial de Edgar A. Poe. a P.D James* (2003), ressalta que o gênero policial desperta interesse de diversos estudiosos. Para o argentino alguns desses teóricos restringem este gênero à literatura de massa, ponderando que sua estrutura e temática não agregam nenhuma experiência relevante. Contudo, vários estudos apontam suas qualidades e influências no âmbito social, devido sua extensa produção. Sendo assim, Link (2003) pontua:

Qué hay en el policial para llamar la atención de historiadores, sociólogos, psicoanalistas y semiólogos? Nada: apenas una ficción. Pero una ficción que, parecería, desnuda el carácter ficcional de la verdad. Y entonces, estamos en problemas. O una ficción que, parecería, preserva la ambigüedad de lo racional y de lo irracional, de lo inteligible y lo insondable a partir del juego de los signos y de sus significados. Y entonces, estamos en problemas. O una ficción que, parecería, sirve para despojar a las clases populares de sus propios héroes al instaurar la esfera autónoma (y apolítica) del delito. Y entonces, alguien está en problemas.² (LINK, 2003, p. 5)

Em outras palavras, Link (2003) reafirma que, desde que surgiu o gênero policial, ocorre uma constante discussão, por diferentes autores, a respeito de sua estrutura.

Para Tzevetan Todorov (2013)³ o gênero policial é relegado a margem por estar relacionado às massas, conforme deixa claro no excerto:

Existe, entretanto, um domínio feliz onde essa contradição dialética entre obra e seu gênero não existe: o da literatura de massa. A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é

² O que há na polícia para chamar a atenção de historiadores, sociólogos, psicanalistas e semiólogos? Nada: apenas uma ficção. Mas uma ficção que, ao que parece, expõe o caráter fictício da verdade. E assim, estamos em apuros. Ou uma ficção que, ao que parece, preserva a ambigüidade do racional e do irracional, do inteligível e do insondável a partir do jogo de signos e seus significados. E assim, estamos em apuros. Ou uma ficção que, ao que parece, serve para despojar as classes populares de seus próprios heróis, estabelecendo a esfera autônoma (e apolítica) do crime. E então, alguém está em apuros. (Tradução nossa)

³ *A tipologia do romance policial*.

precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas podem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer embelezar o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas a elas se adapta [...] (TODOROV, 2013, p. 95)

Contudo, o teórico búlgaro destaca algumas polêmicas sobre tal preconceito, advindas de alguns críticos, porém cita alguns apreciadores de destaque dentro do meio social, que se utilizaram de obras de cunho investigativo para suas teorias, como Foucault (2006), Borges (1987) dentre outros. A discussão sobre o gênero policial ser ou não literatura de massa não é algo relevante neste trabalho, todavia, vale a pena registrar, por ser, ainda, motivo de juízo de valor.

O gênero policial surge no final do século XIX com Edgar Allan Poe⁴ (1809-1849), ao inserir o “detetive” C. Auguste Dupin nos contos de mistério *Os crimes da rua Morgue* (1841), publicado pela *Graham's Magazine*, revista em que o escritor trabalhava como editor, *O mistério de Marie Roget* (1842) e *A carta roubada* (1845). Dupin aparece como paradigma a ser seguido pelo gênero, pois definiu traços inerentes a figura do detetive, tais como caráter analítico e racional, habilidade de resolução de enigmas pela lógica, partindo da investigação. O detetive criado por Poe trabalha com métodos determinados e técnica própria, um detetive metódico, ator especializado. Dupin, segundo Sandra Lúcia Reimão em *O que é romance policial* (1983), “não participa da polícia enquanto instituição, ele é um detetive amador, suas investigações se baseiam em grande parte nas rigorosas inferências que faz a respeito das cadeias de pensamentos nas mentes dos envolvidos nos crimes em questão [...] (1983, p. 16-17). Todavia, esse “arquetipo literário” (1983, p. 17) aparece apenas nos três romances de Poe referidos acima.

Para Ernest Mandel, em *As delícias do crime: história social do romance policial*, tal gênero desde os “primeiros romances policiais eram altamente formalizados e muito distantes do realismo” literário. (MANDEL, 1988, p. 37). Segundo Jorge Luis Borges, em *O conto policial*, “Poe não queria que o gênero policial fosse algo realista; queria que fosse um gênero intelectual” (BORGES, 1996, p. 36). Nas palavras de Mandel, o gênero clássico não se preocupava com o crime “em si”, este era apenas “arcabouço para um problema a ser solucionado” como um “quebra-cabeça” que muitas vezes apresentava o crime antes “do começo da história”. (MANDEL, 1988, p.37)

⁴ Filho dos artistas Elizabeth Arnold Poe e David Poe Jr, Edgar Allan Poe (1809-1849) ficou órfão ainda criança e foi adotado por John Allan e Frances Kelling Alan, um casal rico de Richmond (Virgínia). Julio Cortázar, em “Cortázar lê Edgar Allan Poe”, nos conta que as brigas constantes com o padrasto forçaram Poe a partir para Boston, onde iniciou carreira literária publicando, em 1827, a primeira coleção de poemas de sua autoria reunida no livro *Tamerlão e outros poemas*, o qual assinava apenas “um bostoniano”. Em maio do mesmo ano, a miséria absoluta que vivia o fez se alistar como soldado raso no Forte Moultrie, na Carlolína, onde permaneceu por dois anos. Após a morte de sua mãe adotiva tenta, em vão, publicar *Al Aaraaf* (1829), um poema longo que recebeu em sua maioria críticas negativas pela complexidade. É em 1832, quando passa a se interessar por narrativas curtas e publica *Metzengerstein* que Poe sela definitivamente sua carreira de escritor. (Cf. CORTÁZAR apud KIEFER, 2011, p. 160-161).

Fernanda Massi (2011)⁵, em seus estudos, destaca que no romance policial:

o percurso narrativo de dois sujeitos do fazer indispensáveis à trama: o sujeito-criminoso e o sujeito-detetive. Seus percursos são descritos paralelamente e se cruzam na última etapa, a da sanção, uma vez que a *performance* do detetive é uma sanção no percurso do criminoso. (MASSI, 2011, p. 26).

Importante estudioso do gênero em questão, Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979)⁶ destaca que este gênero possui sua origem e seu desdobramento na história antiga. O autor ressalta também, em sua obra, uma série de características relevantes a respeito do gênero, apontando algumas narrativas, bem como filmes, os quais tiveram sua origem/transcrição dos romances de aventura. Assim, discorre que para:

localizar a origem do chamado romance policial, temos que ir às origens do romance de aventuras uma vez que durante muito tempo ambos estiveram intimamente ligados. Com o advento do raciocínio e da lógica, o romance de aventuras se transformou, após um longo e algumas vezes confuso período evolutivo, no que chamamos hoje de romance policial. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 12)

Albuquerque (1979) completa discorrendo que o romance de aventuras se origina da própria vida, a qual é repleta de aventura, lendas, relatos, etc e que, de alguma maneira, apresentam uma história com narrativa envolvendo mistérios, lutas, punição e mistérios. E acrescenta que as palavras “aventura” e “ação”, desde a passagem mais remota do ser humano no planeta se fizeram presentes.

E prossegue dizendo que o surgimento do amor em narrativas policiais, pode ser constatado no caso do detetive Maigret (1930), de Georges Simenon, porém esse sentimento aparece interligado a vida familiar e não ao sexo e aventuras sexuais. Contudo, esse tipo de estrutura sofre modificações a partir dos romances policiais norte-americanos, na década de 1950. Tendo Earl Norman como um de seus precursores, com sua personagem Burns Bannion. E diz ainda não se trata mais de romance tímido, o qual termina em casamento, como ocorria no início:

Não é mais aquele romance que começa timidamente com um namoro e termina, regra geral, em casamento, como se deu com os primeiros. É o amor sexual, o amor até mesmo brutal, bestial, do detetive ou do criminoso, tanto faz, dominando praticamente todas as ações (1979, p. 124)

E ressalta que, instigados pelo clima pós-guerra, os romances policiais norte-americanos, cada vez mais traziam a violência extrema, a bebida e o sexo como temáticas. E que a partir de tais

⁵ *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero.*

⁶ *O mundo emocionante do romance policial.*

alterações da forma e do conteúdo das narrativas policiais é que teremos o surgimento do conhecido *roman noir*⁷ francês.

Seguindo a história, acrescenta-se aos demais citados acima, o Romantismo negro, por se tratar de um subgênero literário do Romantismo. Surgiu no final do século XVII e recebeu essa denominação pelo teórico literário Mario Praz em 1930. Conforme sugerido pelo nome, tal gênero se distingue da literatura romântica devido ao uso de temas obscuros como o mal, o sobrenatural, a autodestruição, dentre outros. Imagens misteriosas, caracteres como demônios, vampiros e fantasmas são personagens recorrentes nesse subgênero. Os românticos das trevas repetida vezes retratavam em suas obras os socialmente excluídos/marginalizados. Os poetas, escritores e artistas desse período se opuseram aos cânones mais convencionais. A maioria dos escritores e artistas deste estilo manifestavam uma predisposição para temáticas sombrias com elementos grotescos. Estudiosos apontam que este subgênero obteve relevância devido a industrialização e a desumanização da sociedade. Diante desse contexto, inspirados nas tragédias humanas, escritores optavam por histórias de terror.

Juntamente com o Romantismo negro surge a figura do poeta maldito, termo usado para os poetas que desprezavam as normas sociais, pois deixavam transparecer em suas obras sentimentos de encanto pela morte, degradação e decadência social. Além das obras de Poe, as de Marquês de Sade também se destacaram, por exaltar o mal e o sofrimento como formas de prazer. Associada a esse movimento, a mulher aparece como figura fatal, vista como ser maligno e destruidor.

Ao contrário do que defendia a vertente mais otimista do Romantismo, o Romantismo Negro acreditava na capacidade inata dos seres humanos em fazer o mal, a que Poe designou como “impulso perverso”. Enquanto os românticos desprezavam o comportamento maligno da humanidade, os românticos negros sentiam necessidade de trazer à tona as perversidades inerentes do homem, demonstrando a dualidade do caráter humano em personagens grotescas.

Em relação ao imaginário o Romantismo Negro se assemelha muito com a Literatura Gótica, pois a mesma incorporou daquele além do horror o conceito de *romance*. Os representantes da ficção gótica desde de muito cedo já prenunciavam temas que inquietavam a nossa contemporaneidade, tais como o medo do outro e a incerteza em relação ao destino da humanidade.

Os horrores provocados pela Revolução Francesa e por Napoleão guiaram a este movimento literário, que explorava o lado mais obscuro do ser humano. O deslumbramento pela morte, o estranho, a superstição, a marginalização social etc, conduziram os autores dessa época a exploração de extremos em suas obras.

Uma forma proveitosa de se interpretar o suspense contido no romance policial, e em sua outra configuração, as narrativas *Noir*, é compreendê-lo como um desenrolar da literatura gótica. No final

⁷ Expressão ligada à Série Noire, criada em 1945, pela editora Gallimard.

do século XIX, a tradição de castelos e cemitérios góticos foi deixada de lado, dando lugar à cidade, os monstros tornaram-se máquinas e a superstição passou a se apresentar através da ciência.

O romance gótico, desde de seu aparecimento, pouco depois do início do século XVIII, é transpassado por aspectos ambíguos. Partindo da história, o gótico nos remete ao tempo das tribos germânicas dos Godos (*goths*), habitantes das margens do Mar Báltico e grandes contribuintes da queda do Império Romano nos séculos III, IV e V.

As contradições e antíteses – como paixão e razão, excesso e comedimento, passado e presente, civilizado e bárbaro, entre outros – tidas como essência do gênero gótico, são, de alguma maneira, percebidas, mesmo que de forma sutil, no romance *corpus* desse trabalho.

[...] Achei que podia ser útil para a cobertura do disfarce. (AQUINO, 2021, p. 68)
[...] Espero que não atrapalhe na hora de finalizar o trabalho. (AQUINO, 2021, p. 68)
Não vai atrapalhar, doutor. Eu garanto. (AQUINO, 2021, p. 68)
[...] Você lembra do agente Apolo? (AQUINO, 2021, p. 69)
Era um caso famoso no departamento. [...]. Apolo, um grandalhão vindo da Narcóticos, havia conseguido se infiltrar numa quadrilha que abastecia os mercados de São Paulo, Rio e Brasília com Pervitin trazido da Europa. [...] ele foi fundo na experiência com as drogas e acabou viciado em anfetaminas. [...]
Espera aí, doutor, é bem diferente. (AQUINO, 2021, p. 69)
Quero ver na hora que você tiver que abrir mão da mulher.
Cuidado, hein? Sexo também vicia.
Seria equivocada a percepção de que Miguel não sabia em que tipo de encrenca iria se meter. Desde o início, ele teve consciência de que flertava com algo perigoso (AQUINO, 2021, p. 70)
No fundo, era só uma questão de permanecer no controle, Miguel achava. (AQUINO, 2021, p. 70)

Segundo Tânia Pellegrini (2008)⁸, o desenvolvimento tardio do romance policial no Brasil, se deu, sobremaneira, por a cidades brasileiras, do século XIX, serem ainda pequenas, com suas economias predominantemente escravocrata e agrária, os crimes graves não eram algo de destaque para “alimentar narrativas policiais à brasileira” (2008, p. 145).

Conforme apontamentos de Sandra Reimão (2005)⁹ a obra *O mistério* (1920), escrita de forma coletivamente por Medeiros e Albuquerque, Afrânio Peixoto, Coelho Neto e Viriato Corrêa, foi a precursora da narrativa policial. Ainda segundo a pesquisadora, as histórias policiais nacionais, quase todas, apresentavam detetives com atitudes semelhantes às do Sherlock Holmes¹⁰ e a Hercule Poirot¹¹, com o Espinosa (1996)¹² sendo o mais famoso deles.

⁸ *Claro enigma: a narrativa policial brasileira e a violência urbana*. In PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*

⁹ *Literatura policial brasileira*

¹⁰ De Conan Doyle

¹¹ De Agatha Christie

¹² De Luiz Alfredo Garcia-Roza

BAIXO ESPLENDOR: REMINISCÊNCIAS NA CONTEMPORANEIDADE

Algumas reminiscências do Romantismo, indo do subgênero/matriz *noir* ao gótico, podem ser percebidas na obra contemporânea de Marçal Aquino, pois as mesmas perpassam os séculos XIX, XX até chegarem à contemporaneidade.

Marçal Aquino, jornalista, escritor e roteirista, é considerado um dos grandes autores da literatura brasileira contemporânea na atualidade. Reverenciado por seus livros de novelas e contos, comumente de temática policial, Aquino declara ter sido fortemente influenciado por Rubem Fonseca “Ele foi de fundamental importância na minha formação como escritor. Na minha opinião, qualquer autor brasileiro contemporâneo que incursionar pelo universo da narrativa policial deve algo a ele”¹³.

Rubem Fonseca é tido como um dos criadores/disseminadores de uma espécie de “estética da brutalidade”, a qual tem como tema a violência, a agressividade, que marcam as relações pessoais e sociais do nosso dia a dia. Brutalismo esse que Alfredo Bosi, em *Antologia comentada da produção contística no Brasil* ([197-], p. 18), da década de 70, denomina de “brutalismo yankee”. A escrita do escritor paulista traz, em seu romance policial, traços dessa influência.

No romance *Baixo esplendor* de Marçal Aquino (2021)¹⁴, tratado pela crítica como romance policial, o qual percebemos, no transcorrer da leitura, não se tratar de uma obra genuinamente policial, com traços que se enquadram nos moldes das obras de Edgar A. Poe, pois a mesma não apresenta ao leitor um “detetive” como era Dupin, de Poe, um Hercule Poirot e Miss Marple, de Agatha Christie, nem uma morte a ser desvendada, os sujeitos que realizam as investigações são mais reais.

Do ponto de vista da construção narratológica, enquanto na narrativa policial do século XIX e da primeira metade do século XX o papel do narrador, especialmente da escolha de um narrador heterodiegético, que está fora da história, ou autodiegético, o detetive conta a história, como nas obras da Ágatha Christie, são narrativas em que o leitor ainda está submetido a ordem/poder do narrador, enquanto que na obra de Marçal de Aquino o narrador se exime dessa responsabilidade, ele não revela o crime. O sujeito leitor é que precisa ser o detetive da narrativa que está sendo contada é ele quem controla o sentido da narrativa.

O detetive apresentado por Aquino, trata-se do leitor, segundo nosso ponto de vista, pois as pistas/chaves do romance são distribuídas ao longo da narrativa, despertando a atenção constante

¹³ *Portal Literat*. Disponível em <<http://litteral.com.br/acervodoportal/o-espectro-de-rubem-fonseca-esta-sumindo-da-literatura-brasileira-1693/>>. Acesso em: 05 de maio de 2022.

¹⁴ Nascido em 1958 na cidade paulista de Amparo. É jornalista e roteirista de cinema e televisão. Publicou, entre outros livros, os volumes de contos *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), *Faroestes* (2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003), além das novelas *Cabeça a prêmio* (2003), *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005) e *Invasor* (2011). Conforme o site *Internet Movie Database*, especializado em informações técnicas da cinematografia, Aquino escreveu os roteiros dos filmes, *Os matadores* (1997); *Ação entre amigos* (1998), *O invasor* (2002), *Nina* (2004), *O cheiro do ralo* (2006).

do leitor, que se de alguma maneira deixa escapar algum detalhe não conseguirá desvendar o mistério da paixão e da investigação em que a personagem principal se ve envolvida. Em uma trama policialesca tradicional seria o narrador quem entregaria a chave da verdade, quem desvendaria o mistério, o que não ocorre na narrativa de *o Baixo esplendor*, pois o escritor não faz esse processo, o desfecho não é revelado, não se fecha, fica em aberto. O final da narrativa não é conclusivo, o livro não termina.

Divido em três partes: Suor, Sêmen e Sangue, a história se passa na década de 1973, “A véspera do Natal de 1973, dia bem movimentado na biografia de Miguel, começou e terminou com ele num cemitério” (AQUINO, 2021, p. 147), um dos períodos de maior repressão no Brasil. Anos sombrios e de muita violência por parte do Estado, tempos carregados de muita tensão. No entanto, esse dado sobre a época em que passa a história, segundo o escritor, em entrevista à *Revista Bula*¹⁵, diz que após escrever quarenta páginas do livro, não havia colocado nenhum símbolo da modernidade (celular, computador...), sentia saudade da rua, pois já estava confinado devido a pandemia de Covid-19, então resolveu escrever sobre a rua que ele conhecia, “vou escrever sobre a rua do passado”¹⁶. Nada em especial que ele quisesse destacar.

É nesse ambiente paranoico que Miguel, “codinome” usado na operação em “homenagem a um amigo que ladrões tinham matado ao descobrir que assaltavam um policial” (AQUINO, 2021, p. 12), se vê imerso. Agente do setor de Inteligência da polícia civil, cuja especialidade é se infiltrar em quadrilhas sob investigação.

Numa das operações em que atuou como infiltrado, o alvo era uma quadrilha de ladrões de carga que agia em diversos lugares do país. Um esquema profissional, planejado e minúcia de uma ponta a outra: os ladrões mantinham uma rede própria de receptadores, pagavam bem por informações privilegiadas, sabiam de antemão o que iriam roubar. (AQUINO, 2021, p. 12)

Nessa operação o agente se aproxima do grupo comandado por Ingo, tornando-se íntimo do chefe, o qual não só apadrinhou sua entrada no bando como lhe apresentou a irmã Nádia. “Ingo jogou a cabeça para trás, riu de mostrar os molares.” (AQUINO, 2021, p. 18).

Havia simpatizado com Miguel desde o salão de bilhar. Empatia instantânea. Com ele era assim: ou gostava ou detestava logo de cara. E tinha também o fato de que Miguel lembrava o irmão caçula dele, Cornelius, o Lico, que nunca teve ligação com o crime e morreu num acidente besta no dia do aniversário da mãe deles. (AQUINO, 2021, p. 19)

¹⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hnvIAqnPuWE>> Acesso em: 02 de junho de 2022.

¹⁶ Entrevista à *Revista Bula*

O “sujeito-criminoso” (MASSI, 2011, p. 26) apresentado por Aquino trata-se de um homem comum, visto como um trabalhador qualquer, pai de família e honesto:

Ingo vinha de uma família de classe média do oeste paranaense. Além do falecido irmão caçula, tinha uma irmã. Era pai ausente de cinco filhos e um homem de múltiplas vocações, que, talvez por falta de empenho, acabou não se realizando em nenhuma delas. Fez um pouco de tudo na vida [...]. Enveredou no crime por influência de uns primos: envolveu-se com o contrabando na fronteira e descobriu as delícias da vida ao ar livre que a atividade propiciava. Daí virou ladrão, operando com mais frequência na região de Foz. Roubava de tudo. Era sério, disciplinado e implacável com as falhas dos homens com trabalhava. Nunca havia posto o pé numa cadeia, nem mesmo para visitar algum amigo. Só os mais chegados, muitos de vida torta igual, sabiam das reais ocupações de Ingo. Ele se apresentava como corretor de imóveis, tinha cartão com o nome em relevo e um telefone de contato – e era mesmo um especialista em entrar em propriedades alheias, só que sem o consentimento dos donos. (AQUINO, 2021, p. 19-20).

Diferente dos romances policiais tradicionais, que apresentavam uma estrutura fechada, quase inacessíveis e com esquemas determinados, *Baixo esplendor*, apresenta uma estrutura flexível, um enredo não linear e outros tipos de desenlaces, característico desse tipo de gênero na contemporaneidade. Sob o olhar investigativo de Massi (2011) nessa narrativa a “transformação central do enredo nem sempre é determinada pela *performance* do criminoso, o crime, mas sim, na maioria das vezes, por suas consequências e segredos” (2011, p. 50). Na trama elaborada por Aquino o leitor exerce a função do detetive, conforme as pistas/informações deixadas vai fazendo o ‘encaixe’ das peças do quebra-cabeça. A atenção constante aos fatos/pistas expostos faz-se necessária, a fim de que o leitor/detetive/investigador possa relacioná-las e conseguir desvendar o mistério/caso.

Na trama policialesca de Aquino, assim como em outros romances policiais contemporâneos, os aspectos reais sobrepõem ao ficcional, o que torna de fácil compreensão, para o leitor, o contexto histórico, por conhecer ou vivenciar os acontecimentos descritos:

Miguel jamais esqueceria a cara de Ingo no momento em que estacionou o Opalão na frente do predinho de três andares, onde ele vivia sozinho num dos apartamentos [...]. Ingo ficou parado, com as mãos na cintura admirando o Opala [...] (AQUINO, 2021, p. 48)

Passaram diante do estacionamento onde estava o fusca e seguiram até um restaurante de esquina. (AQUINO, 2021, p. 79)

A maior parte do tempo, ele permanecia inerte no banco reclinado do Chevette estacionado debaixo da árvore majestosa, [...]. Sabia tudo que estava acontecendo no país e no mundo – ao menos as informações autorizadas a circular. (AQUINO, 2021, p. 155).

No trecho acima, os modelos dos automóveis descritos na narrativa retomam o período em que a obra está inserida.

Enquanto na passagem da chantagem sofrida por Karina, atriz famosa, Aquino coloca o leitor próximo a acontecimentos, se não vivido, pelo menos conhecido, de fatos ocorridos em seu dia a dia.

[...] Uns meses antes, ele a tinha livrado de um chantagista barato, um fotógrafo com estúdio numa galeria do centro. (AQUINO, 2021, p. 79)

O problema surgiu depois que ela estourou como garota-propaganda de uma marca de cosméticos e começou a ser convidada para programas de televisão, além de feiras e eventos. Sempre à base de cachê.

O fotógrafo achou que tinha direito a um quinhão daquele sucesso. Afinal, nem cobrar pelas fotos com que ela montou o book e desbravou seu caminho no mercado. E era o autor não só dessas imagens: possuía em arquivo uma infinidade de nus artísticos da garota, em preto e branco e em cores, alguns bem mais escancarados do que artísticos, para falar de maneira delicada. Ao telefonar para ela e mencionar seu plano de ceder esse material a uma revista masculina interessada em famosos pelados, não pensava em chantagem, mas numa espécie de “distribuição de lucros”. (AQUINO, 2021, p. 80)

Ele sabia que Oberdã andava enrolado num procedimento interno que apurava o sumiço de um lote de drogas do cofre do distrito. Cocaína boliviana com um grau de pureza incomum. Valia uma nota.

Não era o pior de sua ficha. Pesava contra ele a fama de fazer parte de um grupo de extermínio a serviço da ditadura militar que oprimia o país na época. Um esquadrão da morte. Havia várias turmas de policiais operando nesses moldes, nem sempre na clandestinidade. Deixavam cartazes com o desenho de uma caveira sobre os cadáveres. Um pessoal sinistro (AQUINO, 2021, p. 28-29).

Seu pai teve sorte, o legista comentou. O coração dele não resistiu. Melhor, sofreu menos.

Mesmo assim, dava para saber que o velho havia padecido um bocado. Fora encontrado preso por uma corda de varal à própria cama, só de cueca, cagado e mijado, com a boca lacrada por fita isolante e as solas dos pés em carne viva. Incineradas. Tinham utilizado um ferro elétrico para torturá-lo. (AQUINO, 2021, p. 75)

“Essa preocupação em aproximar a narrativa policial contemporânea da realidade é também uma forma de aproximar o leitor do texto lido, uma vez que o enredo, por ser real, está mais próximo dele” (MASSI, 2011, p. 65).

Como no Romantismo negro, Aquino traz em o *Baixo esplendor*, os demônios, o mal, os fantasmas, a autodestruição. E mais, assim como os românticos das trevas, os excluídos/marginalizados, a degradação do ser humano, fora retratado, mesmo que seja como pano de fundo de um contexto maior, dentro da obra trazida para análise...

O delegado Olsen estava parado na beira do córrego, de braços cruzados, ao abrigo da chuva, espiando as águas barrentas que já tinham inundado o capinzal e agora ameaçavam invadir as casas do conjunto habitacional na margem oposta. [...] A

pouca distância, equilibrado nuns restos de madeira, um urubu também vigiava o córrego.

[...]

Miguel parou ao lado de Olsen e ambos acompanharam a passagem dos destroços de uma poltrona córrego abaixo. O delegado indicou o urubu.

Pense um pouco, [...], ninguém gosta dele, é símbolo de mau agouro, com merda a vida inteira, não cheira bem. Mas cumpre direitinho sua função na ordem natural das coisas, sem reclamar, até onde se sabe.

[...]

É uma classe oprimida pelo sistema, doutor.

[...]

O cadáver inchado de uma galinha deslizou pelo córrego e não mereceu o interesse do urubu, que levantou voo e cruzou o espaço, indo pousar no telhado de uma das casas, diante da qual duas crianças observavam a cheia.

[...]

Interrogado. [...]. Eu vi o cara, dr Olsen, todo arreventado.

São uns açougueiros.

[...]

o que eles vão fazer com o Moraes?

[...]

Não sei...Se é que já não fizeram, né? (AQUINO, 2021, p. 65, 66, 67)

O autor traz à tona também as perversidades inerentes do homem, e assim coloca:

[...] dava para saber que o velho havia padecido um bocado. Fora encontrado preso por uma corda de varal à própria cama, só de cueca, cagado e mijado, com a boca lacrada por fita isolante e as solas dos pés em carne viva. Incineradas. Tinham utilizado um ferro elétrico para torturá-lo (AQUINO, 2021, p. 75).

Com esse tipo de trecho transcrito na trama, Aquino, assim como os poetas malditos, nos apresenta a dualidade do caráter e o grotesco através da perversidade do ser humano.

CONCLUSÃO

No transcorrer desse trabalho pode-se verificar que, pensando na classificação de Todorov, não há elementos do maravilhoso, do fantástico. A realidade se torna o próprio insólito, pois os fantasmas somos nós, a nossa história, a nossa memória, não é como um retrato no oval, não existe um espírito, não existe uma manifestação 'mágica do mundo', justamente porque esse mundo é insólito na sua construção. Percebemos que há uma genealogia, uma filiação, um clima/atmosfera do *noir*, do romance policial, vindo da matriz de um romantismo gótico, o qual tem raiz na imagem byroniana, o soturno, o crime, um mistério que nunca é revelado, que em o *Baixo esplendor* ganha outros contornos, por se tratar de uma obra contemporânea, e já possuir outras preocupações.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- AQUINO, Marçal. **Baixo esplendor**. 1ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2021.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Sintaxe narrativa**. In: LANDOWSKI, Eric, OLIVEIRA, Ana Claudia. *Do inteligível ao sensível*. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. SP: Educ, 1995, p. 81-97.
- BORGES, Jorge Luís. **Cinco visões pessoais**. Brasília: Universidade de Brasília. 1987. 53p.
- BOSI, A. (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, [197-]
- FIORIN, José Luiz. **Sobre a tipologia dos discursos**. Significação: Revista Brasileira de Semiótica (São Paulo), n.8/9, p. 91-8, out. 1990.
- FOUCAULT, Michel; MACHADO, Roberto. **Microfísica do poder**. 22.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 295p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Trad. Haquira Osakabe, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LINK, Daniel. **El juego de los cautos: literatura policial de Edgar A. Poe. a P.D James**. Buenos Aires: Editora La Marca. 2003.
- MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. Tradução de Nilton Goldmann, Revisão Técnica Carlos Antonio Machado. São Paulo: Busca vida. 1988. (Coleção Capa preta vol.1).
- MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero** / Fernand Massi. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109189/ISBN9788579832130.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 02 de junho de 2022.
- PELLEGRINI, Tânia. **Claro enigma: a narrativa policial brasileira e a violência urbana**. In PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume Editora, 2008. P. 135-175.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense S.A, 1983. (Coleção Primeiros Passos, 109).
- REIMÃO, Sandra. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **Tipologia do romance policial**. In: As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RESENHA CRÍTICA DE *A HISTÓRIA VERDADEIRA DO SAPO LUIZ*, DE LUIZ RUFFATO

Noah de Aguiar Pinho (UEMS)¹

noahdeaguiarpinho@gmail.com

Sintonizada com a contemporaneidade, a obra *A história verdadeira do sapo Luiz*, de Luiz Ruffato, retrata os elementos tradicionais encontrados nos contos de fadas – usualmente utilizados para a educação – com reformulações morais. Apropriando-se de cenários comuns para a composição narrativa infantil, que são estabelecidos por reis, rainhas e o tema recorrente da procura amorosa, o escritor reavalia e atualiza a moralidade vigente do novo tempo sem dismantelá-los peremptoriamente com espanto, mantendo o ambiente fantástico enquanto moderniza a figura moral.

De forma análoga, o compromisso de transformação da literatura infantil é fortificado por Nelly Novaes Coelho (2000, p. 9, grifos do autor), que com as palavras “revisão” e “atualização” inicia o debate sobre reformulação literária: “*Revisão e atualização* são exigências inevitáveis dos livros que pretendem sintonizados com o contemporâneo, isto é, com a transformações em curso do novo milênio”.

Luiz Ruffato é um escritor brasileiro detentor de grande prestígio nacional e internacional. Célebre pelas publicações dos livros *Eles eram muitos cavalos*, *Flores artificiais*, *Estive em Lisboa* e *Verão tardio*, o romancista escreve seu primeiro livro infantil *A história verdadeira do sapo Luiz*, içando questões sobre a figura feminina sob um teor irônico ao contrastá-la com o julgamento tradicionalista da sociedade, que deprecia o feminino. O autor se apropriou do conto clássico *A princesa e o sapo*, popularizado pelos Irmãos Grimm, para tecer questões atuais.

A narrativa é iniciada com características atemporais, típica dos contos de fadas, com o lançamento de “Era uma vez”, seguida pela situação inicial de estabilidade, onde o rei e a rainha compartilham generosidade em um reino distante, localizado no meio de uma floresta. Em contraste com o equilíbrio, as primeiras páginas da obra também lançam o vislumbre do primeiro conflito: o rei deseja um filho para dar continuidade à herança monárquica, mas carrega uma tristeza, pois a rainha não pode engravidar. Com o progresso narrativo, a soberana recebe um anúncio fantástico realizado por um pássaro, que indica o nascimento de uma criança.

¹ Graduando em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Mestrando em Letras pela mesma Universidade – Unidade Universitária Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: noahdeaguiarpinho@gmail.com

Meses depois, o bebê nasce, corroborando o prenúncio dado anteriormente, revelando-se do sexo feminino. Com medo da revelação, a parteira entra *devagar* na sala de espera e comunica, em sinal de *alerta*, que o rei acabara de ter uma menina. Sem arrebatamento, o soberano toma a comunicação com surpresa:

A parteira-mor *entrou devagar* na sala de espera e comunicou ao rei que o bebê acabara de nascer.

— *Mas é uma menina — alertou.*

Ele, embora surpreso de início, *não demonstrou decepção*. Saiu pelos corredores gritando:

— *Nasceu! Nasceu e é uma menina!* (RUFFATO, 2014, p. 5, grifos do autor).

O referido acontecimento exhibe, mesmo implicitamente, uma revelação do próprio autor, que esculpe a realidade contemporânea: ser menina não é um problema, mesmo com os receios sociais circundados, encarnados pelo medo figurado da parteira. Se antes, o papel social do feminino era visto com certa indignidade para assumir os compromissos notórios de poder e transmissão de conhecimento, para o rei sua filha é uma esmera surpresa, com plena condição de assumir a sua voz. Para Carvalho *et al.* (2009, p. 129), os homens consideram

[...] o parto como um momento revestido de sentimentos, expectativas, anseios e necessidades de naturezas diversas [...] como um momento importante e reafirmam que os benefícios são extensivos a todos envolvidos no processo em uma relação igualitária. Essas considerações levam-nos ao entendimento de que os homens, nas fases do trabalho de parto, vivenciam um processo de interação com eles mesmos.

Na tensão do parto, a relação entre o homem e a mulher permite que certa igualdade, ocasionada pelos obstáculos do nascimento, convide o homem para a expansão do “eu-feminino”, destruindo paradigmas e regimentos a fim de reconhecer um bem maior para a criança e para a mulher. Neste sentido, o rei se avigora de uma nova realidade com o advento de sua filha ao deixar “morrer” todo tipo de expectativa social, vendo Juliana com grande aptidão e igualdade para assumir a sua posição. A dicotomia igualdade *versus* desigualdade é prevista na reação do rei e da parteira-mor, ocasionando atrito e remodelações morais a fim de acurar o papel feminino. Segundo Hahner (1981, p. 14), as mulheres sempre foram desprezadas na história da humanidade, pois

Os homens, enquanto transmissores da cultura na sociedade, incluindo o registro histórico, a ciência e as artes, veicularam aquilo que consideravam e julgavam importante. Na medida em que as atividades das mulheres se diferenciaram consideravelmente das suas, elas foram consideradas sem significação e até indignas de menção. Por isso as mulheres permaneceram à margem das principais relações do desenvolvimento histórico. Na medida em que os historiadores, em geral, pertencentes ao sexo masculino, devotaram seus maiores esforços à investigação da transmissão e exercício do poder, a mulher continuava a ser basicamente ignorada.

A narrativa prossegue com o surgimento das três irmãs do rei no Palácio Real, que se embruxaram à procura do “homem perfeito”. Representantes da antiga visão, ou seja, da subalternidade patriarcal, elas exibem os efeitos colaterais da própria anulação identitária por não lograrem a conjunção ideal de feminilidade e masculinidade, ambas asseveradas pelo discurso patriarcal. No século XIX, o sofrimento psíquico ocasionado pela feminilidade e suas exigências alcançou grande patamar nos estudos freudianos:

Neste conjunto de circunstâncias sociais, que teve como base o modo de vida e o ideário burguês, a mulher foi subjugada a uma posição de “feminilidade”, forjada pelo discurso masculino. Esta mesma “feminilidade”, entrando em crise, ainda no século XIX, produziu a histeria como modo dominante de expressão de um sofrimento psíquico. Diante da coerção a seu corpo, sua sexualidade e sua vida, de modo geral, as mulheres encontraram, nos sintomas históricos, uma forma de dramatizar sua insatisfação e seu protesto. (ALMEIDA, 2012, p. 31).

Orgulhosas e avarentas, as irmãs lançam uma maldição à princesa Juliana, ainda bebê, ao afirmarem que ela também nunca se casará, deixando o rei, moldado por ingenuidade, em grande aflição. O anúncio, para além do fantástico, antevê a maldição do mundo real, modelado pela histeria da feminilidade.

De bebê à maioridade, a narrativa sofre um lapso de tempo, convergindo para o ponto principal da estória: o momento de se casar. Diante de muita comemoração, muitos rapazes, cuja beleza, inteligência e nobreza eram indubitáveis, foram apresentados à Juliana. Com simpatia e admiração, a princesa dispensava todos os convites. Diferentemente das insinuações das irmãs do rei, que buscavam a perfeição acurada que convergisse com a arbitrariedade do feminino, a personagem buscava transformação do amor, conforme identificado no excerto abaixo:

Ela os observava com respeito e admiração, dedicando-lhes simpáticas palavras de encorajamento, mas seu coração não perdia o ritmo por nenhum. E, mesmo inexperiente, Juliana sabia que quando se deparasse com o amor, *alguma coisa dentro dela se transformaria*. (RUFFATO, 2014, p. 9, grifos do autor).

O rei, defronte à refutação dada consistentemente pela filha aos pretendentes, passa a acreditar na maldição dada pelas irmãs, demonstrando íntegra ignorância aos feitos do coração da princesa, que via mais a satisfação interior do que exterior.

Na solidão, a pequena alteza se refugiou na torre do castelo, amargurada pela pressão externa. Na busca de uma resolução, sua aia passa por uma revelação epifânica ao afirmar que “[...] o príncipe destinado a Juliana não existe... na forma humana, porque está encantando... Assim que for beijado, ele se revelará um jovem bonito, elegante e inteligente, e ela então poderá desposá-lo” (RUFFATO, 2014, p. 11).

Diante de uma busca incessante, beirando à obsessão, pela conformidade social, Juliana parte junto da aia aos lugares mais afastados do reino em busca do sapo metamórfico. Após um tempo de “venda e expectativa” sob a pressão exterior, um cavaleiro apanha um sapo amarelado. Ao entregá-lo aos beijos de Juliana, o anfíbio permanece em sua forma enquanto o coração da princesa batia desritmado: era o amor.

No mundo contemporâneo, muitas obras têm sido lançadas com o intuito de trazer questões importantes para a representatividade. A obra cinematográfica *A forma da água*, dirigida por Guillermo del Toro, apresenta abordagens de subversão estética muito similar às de Rufatto, cuja narração suscita um revisionismo na história do cinema, onde uma mulher muda, cuja existência é menosprezada pela sociedade, se apaixona, sem precisar ser resgatada, por um homem-anfíbio (FIORE, 2018).

As abordagens representativas e contemporâneas que lançam discussões sobre o papel da mulher frente ao amor, tanto artísticas quanto literárias, revelam uma nova face do amor: não-etiquetado e universalizado – fato que Rufatto busca elucidar no conto. Em uma entrevista dada à Revista Giz, o autor assevera que trabalhou em *A história verdadeira do sapo Luiz* com a intenção de trazer a subversão estética a fim de abater a constante concepção machista apresentada nas narrações infantis, colocando, assiduamente, as princesas de apêndice ao homem, se tornando apenas mulher do novo rei (RUFATTO, 2014). Ao beijar e se apaixonar pelo sapo, a princesa Juliana trespassa todas as formas, inclusive da feminilidade.

Após o decreto da paixão lancinante, o rei se encontra em aflição: aceita a paixão da filha, desde que ela e o sapo se amem em segredo – o segredo elucida o medo da repreensão social, que logo é admitida quando o monarca aprova o casamento, lotando a igreja de convidados.

Na oficialização do matrimônio, Juliana é vista diante de humilhação pelos convivas, fechando-se em quatro paredes. Logo, o rei parte em viagem pelos quatro cantos do mundo com o sapo em vista de romper com o preconceito e os paradigmas, fazendo todos reverenciarem a diversidade e o respeito ao beijar o anfíbio, tornando o “felizes para sempre” aliado à superação de paradigmas.

A história verdadeira do sapo Luiz conta os nuances da vida real, preparando a criança para vida adulta, em que muitos dos conflitos só terão resolução ao lume do amor universal, não-etiquetado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Angela Maria Menezes. Feminilidade: caminho de subjetivação. **Estudos de psicanálise**, Belo Horizonte, n. 38, p. 29-44, 2012.

CARVALHO, Jovanka Bittencourt Leite; BRITO, Rosineide Santana; ARAÚJO, Ana Cristina Pinheiro Fernandes; SOUZA, Nilba Lima. Sentimentos vivenciados pelo pai diante do nascimento do filho. **Revista da Rede de Enfermagem do Nordeste**, Fortaleza, v. 10, n. 3, p. 125-31, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

FIORE, Matheus. O que torna “A forma da Água” um filme especial? Entenda como o grande vencedor do Oscar 2018 se tornou uma obra relevante por questões artísticas e sociais. **B9**, [s.l.], 2018. Disponível em: <https://www.b9.com.br/87811/o-que-torna-a-forma-da-agua-um-filme-especial/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

HAHNER, June. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

RUFFATO, Luiz. **A desafiadora história de um sapo que não vira príncipe**. [Entrevista concedida a] Elisa Marconi e Francisco Bicudo. São Paulo: Revista Giz, 2014. Disponível em: <https://revistagiz.sinprosp.org.br/?p=5509>. Acesso em: 21 jun. 2022.

RUFFATO, Luiz. **A história verdadeira do sapo Luiz**. São Paulo: Editora DSOP, 2014.

TROCA DE EMBALAGENS: UM CORPO SOBRANDO

Deivide Almeida de Ávila¹

Ozana Sacramento²

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A poeta, jornalista e fotógrafa Glória Vasconcellos Horta é belorizontina, vive na cidade do Rio de Janeiro e publicou os livros *Sangria* (1984), *Borboleta sumariíssima* (2008) e *Finita como flores* (2010), todos de poesia. Também publicou em outros gêneros, como o romance *Sexo Urbano* (2014) e a coletânea de contos *Viver sem* (2014). Mestre em Antropologia da Arte, a escritora também realizou performances poéticas por todo o Brasil ao lado de muitos outros artistas.

Glória Horta, entre outros prêmios, ganhou o segundo lugar no Concurso de Contos do Estado do Paraná (1979) e o XII Concurso Literário de Itatiba (2012).

O poema, que aqui será estudado, pertence ao livro *Sangria*. Sobre essa obra, o escritor e jornalista Artur Xexéo, disse que:

Os pedaços poéticos de Glória Horta fluem torrencialmente como as confissões de uma bem-sucedida sessão de psicanálise. [...] a leitura de seus versos é reveladora de uma geração. Às vezes incomoda, às vezes provoca puro prazer. Como os reflexos de um espelho. (XEXÉO, 1984 *apud* Horta, 2012, p. 106).

Conforme atesta o crítico, *Sangria* é uma obra intimista que valoriza e prioriza a expressão dos sentimentos mais íntimos da poeta e como exemplo desse tipo de escrita, leremos o poema aqui selecionado – “Poema gay”. Lendo na íntegra esse poema em versos livres, entenderemos como a temática escolhida por Horta é constituída por meio de um discurso lírico com uma linguagem que materializa buscas interiores e cujos conflitos ideológicos marcam um confronto entre a vivência da realidade e a identidade da voz lírica, que, de certa forma, se perde.

Poema gay

O falo é um fardo
o corpo, a farda da farsa,
e eu sou o grito, o berro, o urro, o erro
minh'alma é uma menina e meu corpo uma mentira

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Crítica da Cultura, na Linha de Pesquisa LMC- Literatura e Memória Cultural, no Promel - Programa de Mestrado em Letras pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), desenvolvendo o projeto de dissertação intitulado Da África para o Brasil: a travessia transatlântica do corpo negro feminino (2020). Possui Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Espanhola _IF Sudeste MG - São João del Rei (2017). Possui Licenciatura em Música pela Universidade Federal de São João del Rei (2010).

² Professora Doutora de Literatura no IF Sudeste MG, Campus São João del Rei/MG.

não sou homem nem mulher
um ser que sobra e falta e desencontra
num mundo diferente de todos os mundos,
o que me conduz é a impossibilidade
o que me reduz é a incompreensão
olham-me como se eu fosse um bicho de outra espécie
e riem e criticam e excluem e odeiam
como se eu fosse um pecado, um errado, doente ou sacana.
Pobre de nós,
mulheres encarceradas em corpo que não é o nosso
como uma alma penada
sapato apertado que não nos pertence
assim eu me sinto cheio de calos,
sufocado, asfocado, apaixonado
e o espelho me nega
e eu me acho um bicho de outra espécie,
pecado, errado doente ou sacana.
Ah, mas às vezes
eu penso que sou uma mulher enfeitada
que teve alterada sua forma
mas que um dia vai se quebrar o encanto
e todo esse engano vai acabar
como se eu tivesse sido sempre uma menina encantada.
Que troca de embalagens foi esta aí dos deuses
que já me mandaram nascer nesse mundo enjoado
com desvantagem
encarnando minh' alma em corpo errado
como se houvesse um corpo de homem sobrando
e uma alma feminina condenada? (HORTA, 1984, p. 12).

IDENTIDADE, PERFORMATIVIDADE E VIOLÊNCIA DE GÊNERO NO “POEMA GAY”

O poema em questão foi publicado no ano de 1984 e podemos considerá-lo portador de um tema que ainda subsiste na sociedade atual e nos faz refletir sobre o assunto com uma indispensável postura crítica.

Para entendermos linearmente a questão gay, vale lembrar que o termo gay denomina, consoante o *Manual de Comunicação LGBTI+*, organizado por Toni Reis:

Pessoa do gênero masculino (cis ou trans) que tem desejos, práticas sexuais e/ou relacionamento afetivo-sexual com outras pessoas do gênero masculino. Não precisam ter tido, necessariamente, experiências sexuais com outras pessoas do gênero masculino para se identificarem como gays (GÊNERO, 2009). A palavra “gay” vem do inglês e naquele idioma antigamente significava “alegre”. A mudança do significado para homossexual “remonta aos anos 1930 [...] e se estabeleceu nos anos 1960 como o termo preferido por homossexuais para se autodescreverem. [A palavra] Gay no sentido moderno se refere tipicamente a homens (enquanto que lésbica é termo padrão para mulheres homossexuais)” (OXFORD DICTIONARIES, 2017, tradução nossa) (REIS, 2018, p. 22).

Cabe ainda relembrar que o termo homossexualismo designou doença até o ano de 1993, constando na CID (Classificação Internacional de Doenças). Então, em consonância com o que reivindicou o movimento gay da época (LGBTTI³), o termo apropriado para designar uma pessoa desse grupo foi homossexualidade, sem nenhuma outra variação (BUSIN, 2001, p.48). O já citado manual, organizado por Reis, informa que homossexual é “[...] pessoa que se sente atraída sexual, emocional ou afetivamente por pessoas do mesmo sexo/gênero (adaptado de GÊNERO, 2009). Assim, o termo homossexual pode se referir a homossexuais femininas – lésbicas, ou homossexuais masculinos – gays” (REIS, 2018, p.22).

Sendo assim, no “Poema gay”, se por um lado, o título explicita o que leremos nos versos escritos por Glória Horta; por outro, instaura certos questionamentos, já que o vocábulo gay posposto ao termo poema nos remete às perguntas: O que é literatura gay? Seriam textos escritos por gays ou sobre gays? Estas questões, hipoteticamente suscitadas pelo título, são abordadas por Antônio de Pádua Dias da Silva (2010, *apud* SILVA e SOUZA, 2019, p.190) que:

[...] defende que a noção de “literatura gay” pode ser usada como ponto de partida para a análise da escrita ficcional que toca em aspectos da homossexualidade. Ou seja, em “suas vivências, cotidiano, desejos, frustrações, medos, formas de amar e de entender o mundo, seja essa produção escrita por pessoas de orientação homossexual ou não” e em qual gênero literário for (2010, p. 55). [...] a “literatura gay” prescinde da orientação sexual de seu/sua autor(a), pois considera principalmente a tematização “do texto nas questões gays e naquilo que problematiza a cultura homossexual, de forma a manter um distanciamento entre a questão autoral e a mimética” (SILVA, 2010, p. 59, grifos do autor).

Isto posto, cabe ressaltar que não é intuito aqui relacionar o teor do poema com a biografia da autora, pois como aponta Silva (2010, *apud* SILVA e SOUZA, 2019, p.190), a leitura do poema, de fato, prescinde dessa relação.

No poema, aproximadamente três dezenas de versos livres mostram como a voz lírica se sente excluída, provando que a sociedade ratifica uma ordem social há muito estabelecida. A poeta atíca, de certa forma, uma dominação heteronormativa que dita regras em nossa sociedade. Ao se afirmar que “O falo é um fardo” (HORTA, 1984, p.12), a ideia corrente em nossa sociedade da superioridade do falo é desconstruída, uma vez que o falo é um ônus, um estorvo e não mais uma vantagem. No verso seguinte, o corpo, um uniforme, uma “fantasia”, fadado a carregar seu órgão sexual indesejado. Ela (voz lírica) sente-se como a aberração, o engano, o crime.

A argumentação do poema sugere um tipo de partilha nos moldes propostos por Letícia Nascimento (2021, p. 103): “aquilo que sentimos, vivemos e desejamos passa a circular entre nós, a ser pensado por nós. Só desse modo podemos construir narrativas contra hegemônicas em relação

³ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros e Intersexos.

à cisnormatividade.” Para Nascimento, toda narrativa que compõe a história de pessoas travestis e transexuais é um desafio contra o “CIStema colonial moderno de gênero”. Então, o eu lírico, desafiadoramente, proclama: “e eu sou o grito, o berro, o urro, o erro” (HORTA, 1984, p.12), aquele corpo/voz que não se cala diante da ordem cisheteronormativa.

Verificamos, nesses versos iniciais, a insatisfação do eu-lírico transexual em relação ao seu corpo físico, quando reclama de seu pênis, um órgão fisiológico, o qual designa biologicamente o gênero masculino e tem um registro social de superioridade na sociedade mundial. Dessa forma, ela se reconhece num corpo estranho, distinto daquele que sente de fato ser seu gênero, pois não se declara em harmonia com o seu sexo biológico atribuído pelo nascimento, já que seu “corpo [é] uma mentira” (HORTA, 1984, p.12).

A diferenciação dessa sujeita que fala está atrelada à transexualidade, uma vez que ela nasceu *homem* e não se sente como tal. A repulsa por possuir o órgão sexual masculino está relacionada ao modo de como ela se expressa no mundo, visto que é comumente aceito performatizar as ações a partir da sexualidade. A enunciadora não se reconhece satisfeita, quando diz que sua alma é uma menina e não cabe nesse corpo masculino, o qual a torna indefinida, “não sou homem nem mulher um ser que sobra e falta e desencontra num modo diferente de todos os mundos” (HORTA, 1984, p.12).

Transexuais “[são] pessoas que vivem uma contradição entre corpo e subjetividade” (BENTO, 2006, p.44). Então, é importante frisar que esse estado não deve ser encarado como negativo e sim como uma das formas de performatizar a sexualidade. A crise existencial sentida pela voz poética explicita sua incapacidade de sentir o próprio corpo físico masculino compatível com a sua essência feminina, o que o torna irrealizável. Tal conflito pode estar explicado quando ela diz: “o que me conduz é a impossibilidade” (HORTA, 1984, p.12). Ou seja, o que norteia sua vivência é a inviabilidade de compatibilizar seu corpo físico e sua identidade de gênero.

Mas não se trata apenas do olhar da sujeita lírica sobre si mesma, mas também o olhar do outro:

o que me reduz é a incompreensão
olham-me como se eu fosse um bicho de outra espécie
e riem e criticam e excluem e odeiam
como se eu fosse um pecado, um errado, doente ou sacana. (HORTA, 1984, p. 12).

Aqui, a autora problematiza o olhar alheio em relação à formação da subjetividade. A estereotipação é a causa da condição na qual vive a voz lírica, julgada pelo olhar heterossexual machista, que coisifica o transgênero com insultos e outras formas de preconceito, colocando-a como inferior e humilhando seu gênero. O movimento Bash Back (BAROQUE; EANELLI, 2020), cujos textos são coletivos e cuja grafia das palavras segue uma lógica singular, apresenta uma

reflexão que acentua essa desqualificação sublinhada por Horta e baseada na hierarquia proposta pelo controle dos gêneros:

Como queers nós entendemos a Normalidade. O Normal é a tirania de nossa condição; reproduzido em todas as nossas relações. A Normalidade é violentamente reiterada todos os dias. Entendemos essa Normalidade como Totalidade. A totalidade sendo a interconexão e a sobreposição de toda opressão e miséria (BAROQUE; EANELLI, 2020, p. 24).

Como assinala o movimento Bash Back (BAROQUE; EANELLI, 2020), a dita Normalidade; a qual pode ser, grosso modo, considerada a cisheteronormatividade⁴; ou seja, os corpos e subjetividades que não se enquadram nos padrões da cisgeniridade e da heteronormatividade são tidos como desviantes, “defeituosos”, imorais e tantos outros qualificativos atribuídos àquelas pessoas “fora do padrão”. No poema, a voz lírica usa os seguintes qualificativos que denunciam o olhar recriminatório da cisheteronormatividade: “bicho de outra espécie”, “pecado”, “errado”, “doente”, “sacana”.

Considerando os apontamentos do poema de Horta, podemos evocar Nascimento (2021, p. 138) que informa que o direito à intervenção no corpo das pessoas transgêneras é problematizado com argumentos moralizantes e patologizantes, o que se observa pelo emprego, nos versos destacados acima, dos termos “pecado”, “errado” e “doente”. Isto não ocorre com mulheres e homens que desejam aumentar os seios ou *recauchutar* o abdômen. A personagem do poema apresenta uma questão investigada por Preciado (2018, p. 12), para quem, partes de um corpo, na lógica de mercado, são propriedades do indivíduo, porém “os genitais continuam encerrados em um regime pré-moderno, soberano e quase teocrático de poder que os consideram propriedades do Estado dependentes de uma lei transcendental e imutável”. Razão pela qual a sujeita lírica menciona o “sapato apertado” (HORTA, 1984, p.12) e se diz sentir “sufocado, asfixiado” (HORTA, 1984, p.12). Podemos associar o sapato, o sufocamento e a asfixia aos efeitos do regime de poder sobre o corpo considerado inadequado.

A inadequação não está no corpo trans ou no processo de mudança, mas no sistema que entende o sexo como uma tecnologia de dominação heterossexual e hierarquização entre gêneros para distribuir assimetricamente o poder;então, “a natureza é um efeito da tecnologia social que produz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza=sexualidade” (PRECIADO, 2019, p.414).

A dominação cisheterossexista julga o corpo masculino transexual anômalo, colocando-o em permanente estado de insegurança, pois o olhar do outro, sempre os lembram, de maneira tácita

⁴ De acordo com Rosa (2020, p. 79), o termo cisheteronormatividade engloba um conjunto de normas o qual presume que, ao final da constituição de sua subjetividade, a pessoa será necessariamente cisgênera e heterossexual. Assim, o sujeito não-cisgênero e/ou não-heterossexual é invisibilizado, oprimido porque se desvia do padrão.

ou explícita, que seu gênero é errado como um pecado, consoante mostra a voz lírica ao se dizer que “olham-me [...] e riem e criticam e excluem e odeiam” (HORTA, 1984, p.12). Tal consideração tem um fundamento religioso, no qual o pecador, condenado pela transgressão de um preceito ou regra, tem, como princípio de doutrina, a culpa. Lembramos que em séculos passados, o homossexual, recebia a purificação pelo fogo inquisitorial e, ainda hoje, em alguns países, qualquer vivência homossexual é tida como criminosa e é paga com ostracismo e/ou pena capital.

Os sentimentos descritos pela voz lírica são de disforia, o que lhe causa desconforto, mal-estar, inquietação e angústia, ela fica “cheia de calos” (HORTA, 1984, p.12). Os insultos sofridos motivam efeitos sobre seu estado emocional, ocasionando também uma violência simbólica, que Medeiros (2007, p.248) define como uma “coação que exercem os grupos ou classes dominantes sobre o grupo ou classes dominadas para impor significações legítimas, ou ainda impondo como legítima a cultura de determinados grupos ou classes aos demais.”

Esse grupo dominante podemos nomear especificamente como heterossexuais-homofóbicos-heterossexistas, pois tem atitudes preconceituosas, as quais discriminam, negam, estigmatizam e incitam o ódio contra toda orientação sexual que não seja aquela à qual pertence. Essa é uma violência bem nociva, pois impinge ao indivíduo excluído, conceitos e regras que o fazem permanecer sempre na posição de dominado.

Segundo Berenice Bento (2006):

A capacidade da heterossexualidade apresenta-se como norma, a lei que regula e determina a impossibilidade de vida fora de seus marcos. É um lugar que designa a base de inteligibilidade cultural através da qual se naturaliza corpos/gêneros/desejos e definirá o modelo hegemônico de inteligibilidade de gênero, no qual supõe que para o corpo ter coerência e sentido deve haver um sexo estável expresso mediante o gênero estável (masculino expressa homem, feminina expressa mulher) (BENTO, 2006, p. 51).

De acordo com a fala da referida socióloga, podemos perceber uma ordem binária na qual o gênero está associado à genitália, o que denominamos como sexo. De acordo com tal ordem, o ser humano só pode ser isso ou aquilo, homem (macho) ou mulher (fêmea). Esse *modelo* evidencia a cisheteronormatividade como um sistema *perfeito* e *natural*, incapaz de ver e compreender a amplitude das formas de ser, então a sujeita lírica assim resume tal *cegueira*: “o que me reduz é a incompreensão” (HORTA, 1984, p. 12). Sobre essa determinação, Guacira Lopes Louro (2020) salienta que:

Hoje, como antes, a determinação dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo é referida a seus corpos. Ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir dos padrões e referências, das normas, valores e ideias da cultura. Então, os corpos são o que são na cultura. [...] (LOURO, 2020, p. 69).

A voz poética queixa-se: “Pobre de nós, mulheres encarceradas em corpo que não é o nosso como uma alma penada” e reclama do incômodo metaforizando tamanho desconforto, quando diz: “sapato apertado que não nos pertence assim eu me sinto cheio de calos, sufocado, asfixiado, apaixonado” (HORTA, 1984, p. 12). Aqui, lemos que a voz poética exprime uma ação (me sinto cheio) com condições explicitadas em léxicos grafados no gênero masculino. Talvez a exclusão social lhe tenha causado certa perturbação, que ela própria (enunciadora) engana-se ao expressar ou, ainda, ela se sinta nessa posição dúbia em que um ser feminino habita um corpo masculino. Assim, podemos ler que a voz lírica reclama dessa situação vivida, desabafando seus sentimentos, que são incômodos e a estigmatizam. Também, nos versos acima, há a negação e a voz lírica encontra dificuldade para significar seus sentimentos diante da categoria homem/mulher referenciada por seu corpo.

Em outros versos, a voz lírica afirma: “E o espelho me nega eu me acho um bicho de outra espécie, pecado, errado, doente ou sacana” (HORTA, 1984, p.12). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2016, p.393), entre outros significados, o espelho reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência [...]”, então, a sujeita poética vê o reflexo de sua imagem física, seu corpo biológico, um corpo masculino, o que não a satisfaz e que nega sua existência formada emocionalmente/psicologicamente. Tal imagem refletida contradiz sua subjetividade feminina. Trata-se de um corpo apartado de sua potência, um corpo que engoliu a abjeção e não a devolveu ao mundo. Tal manifestação mostra-nos uma voz enfraquecida, impotente diante dos ditames sociais, como se estivesse num processo de congestão, mas mesmo assim, essa voz ainda grita, urra. A repetição discursiva histórica e social imposta pela sociedade heteronormativa é apresentada pela poeta com um aceite marcado pelo pronome *me*, refletindo sobre si, abarcando dúvidas de negação e afirmação perante sua imagem.

Porém, mesmo habitando um corpo masculino, a enunciadora reafirma sua condição e se julga do sexo feminino quando assim se expressa:

Ah, mas às vezes
eu penso que sou uma mulher enfeitiçada
que teve alterada sua forma
mas que um dia vai se quebrar o encanto
e todo esse engano vai acabar
como se eu tivesse sido sempre uma menina encantada.” (HORTA, 1984, p.12).

Essa consciência de sentidos é reafirmada pelo desejo da poeta em ser mulher, pois, ela (enunciadora), mesmo estando fisicamente sob um encantamento, por ter fisiologia masculina - o que considera um *engano*, continuará sendo o que sempre foi - “uma menina encantada”.

De acordo com Berenice Bento,

A transexualidade é uma das múltiplas expressões identitárias que emergiram como uma resposta inevitável a um sistema que organiza a vida social fundamentada na produção de sujeitos “normais/anormais” e que localiza a verdade das identidades em estruturas corporais (BENTO, 2008, p. 24-25, grifos da autora).

A visão, ou melhor, a sensação de insatisfação da voz lírica com seu corpo é reclamada às divindades e, remetido a um condicionamento, ou seja, a um enfardamento do corpo físico masculino que tem exteriorizado, “que sobra”, encarnado à alma feminina, por vez, “condenada”. O sentimento de sentir-se feminino num corpo masculino a classifica como pertencente ao gênero feminino. Ademais, como a voz lírica mesmo sente, na essência de sua existência, possui uma alma feminina.

A palavra alma (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p.31) “evoca um poder invisível: ser distinta parte de um ser vivente ou simples fenômeno vital; material ou imaterial, mortal ou imortal, princípio de vida, de organização, de ação [...]”. Então, o eu-lírico tem uma organização subjetiva que se opõe a seu corpo e isso se mostra em possíveis gestos e comportamentos. E sentir-se insatisfeita demonstra a inquietude do eu lírico frente à sociedade, quando questiona sobre sua condição homossexual, relacionada a léxicos que o desabonam, tais como –“desvantagem, errado, condenada”.

Com um distúrbio de identidade de gênero, o pertencimento dessa sujeita pode estar atrelado à categoria transexual, pois ela identifica-se com o gênero oposto ao que lhe foi conferido socialmente ao nascer. O psiquismo dela não está coerente com seu corpo, porque ela vive com a genitália que não se adequa ao seu sentimento de pertencimento, que também, está (co) relacionado com seus atos performativos.

Sobre as peculiaridades e ações de uma pessoa de um determinado gênero com seus tipos constituídos de caráter performativo, Judith Butler (2010), afirma:

Se os atributos e atos de gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo pode ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2010, p. 201).

A performatividade explicada por Butler nos mostra que tal ato está implícito na natureza do ser, então, no “Poema gay”, é importante destacar que a exclusão sentida pela sujeita lírica está atrelada a seu comportamento e os xingamentos recebidos estão relacionados à legitimidade de seu gênero que foge aos limites designados para seu sexo de nascimento.

A representação do corpo físico sentido com insatisfação pelo eu-lírico remete-nos a uma estrofe do poema “As contradições do corpo”, de Carlos Drummond de Andrade (1986, p.11) que, em outras circunstâncias, manifestou da seguinte forma: “Meu corpo não é meu corpo,/é ilusão de outro ser./Sabe a arte de esconder-me/e é de tal modo sagaz/que a mim de mim ele oculta.”

Analisando a singularidade do “Poema gay”, podemos apontar como uma questão de gênero vivenciada pela sujeita lírica, que nos chama atenção para as declarações por ela feitas quando diz “eu sou”, que nos remete ao plano das identificações. Assim, a subjetividade que a voz lírica constrói está para além do seu revestimento corporal, que resiste às experiências e repressões com um corpo que confere sentido ao vivido em sociedade.

A voz lírica sente-se impotente diante de seu corpo concreto, limitado perante seu exterior natural masculino. Mas a afirmação da identidade feminina pode ser confirmada com a adoção ao gênero feminino, quando se diz mulher ou menina, trazendo consigo, nuances elaboradas por transexuais que, segundo Benjamin *apud* Bento (2006, p.151) “o transexual se sente uma mulher (aprisionada em um corpo de homem)”, que “se autodiagnostica segundo seu sexo psicológico feminino”. A veracidade de gênero transexual, descrito pelo crítico, discorre sobre a pessoa que têm uma identidade de gênero diferente do seu sexo biológico e do papel de gênero que lhe é atribuído tal qual a sujeita lírica que teve “alterada sua forma” (HORTA, 1984, p.12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poeta escreve sobre a transexualidade tal como é tratada no dia a dia por pessoas heterossexistas escarnecedoras. Com uma escrita engajada, Glória Horta deu voz a uma persona que reclamou sua distopia por viver sob repressão e intolerância na sociedade. Distopia essa que é reafirmada, quando se empregam as metáforas pungentes da troca de embalagens e do corpo que sobra:

Que troca de embalagens foi esta aí dos deuses
que já me mandaram nascer nesse mundo enjoado
com desvantagem
encarnando minh'alma em corpo errado
como se houvesse um corpo de homem sobrando
e uma alma feminina condenada? (HORTA, 1984, p. 12)

Contextualizando esse tipo detransgeneralidade, antes considerada doença e que agora se acomoda numa sigla com maior significado – LGBTQIA+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, e o sinal + refere-se à possibilidade de acréscimo de outras letras à sigla. Contingência que mostra a luta da comunidade de pessoas com orientação sexual e identidade de gênero, que divergem da cisheterossexual, com um possível acréscimo de outras pessoas excluídas por outras razões que não sejam essas citadas e sintam-se representadas pelo movimento e tenham suas pautas defendidas na sociedade.

Ainda assim, a luta continua, pois a sociedade atual está carregada de preceitos e de valores conservadores que se baseiam em julgamentos e rotulações direcionadas ao homossexual e, principalmente, ao transexual. As desproporções linguísticas atribuídas aos gêneros considerados desviantes revelam um regime de sexualidades no qual somente os comportamentos cisheterossexuais se qualificam como um modelo social. E o desejo heterossexual funciona como um mecanismo de reprodução biológica da espécie, pautado por preceitos políticos e religiosos, logo o que foge a tal mecanismo é considerado errado, doente.

O “Poema gay” desmascara para o leitor uma confissão registrada por uma enunciadora transexual que reclama das condições em que é posto um ser humano que tem uma subjetividade feminina habitando um corpo masculino. E a cotidiana exclusão disseminada pela sociedade heterossexista e segregacionista deve ser questionada no que diz respeito às suas considerações e construções ideológicas.

Segundo Daniel Borrillo (2009, p. 21), as injúrias direcionadas pelos heterossexistas, “são agressões verbais que marcam a consciência. São traumas gravados na memória e no corpo (pois a timidez, a insegurança a vergonha são atitudes corporais resultantes da hostilidade do mundo exterior).” Em razão disso, a sujeita lírica se sente sufocada, asfixiada.

Como qualquer tipo de intolerância, analisando o poema aqui lido, pode-se dizer que a transfobia reclamada pela voz lírica se constrói em torno de condutas pautadas em ideologias que demonstram preconceitos ordinários que desabonam o outro.

A leitura desse texto, com um olhar crítico, é pertinente e importante para a manutenção da discussão sobre gênero, além de ressaltar como as distopias podem afetar um ser humano. A defesa do direito transexual, bem como sua vivência e suas preferências não é uma causa somente daqueles pertencentes a determinado gênero, mas da sociedade inteira, pois está apoiada sobre a liberdade estabelecida por lei. A pessoa transexual é primordialmente um ser humano e, sendo constituída e atravessada por diferenças, multiplicidades e devires, merece nosso respeito.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. As contradições do corpo. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Corpo**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

BAROQUE, Fray; EANELLI, Tegan (org.). **BashBack!**: ultraviolência queer. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza, Emanuela Carla Siqueira e Julia Raiz do Nascimento. São Paulo: n-1 Edições Crocodilo, 2020.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENTO, Berenice. **O que é Transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BORRILLO, Daniel. A homofobia. *In*: LIONÇO, Tatiana, DINIZ, Debora (orgs.). **Homofobia & Educação**: um desafio ao silêncio. Brasília: Letras Livres: EdUnB, 2009, p. 15-46.

BUSIN, Valéria Melki. **Homossexualidade, religião e gênero**: a influência do catolicismo na construção da autoimagem de gays e lésbicas. São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/2086>. Acesso em: 07 mai.2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 29 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

HORTA, Glória Vasconcellos. **Sangria**. 3. ed. Joinville:Clube de Autores, 2021.

HORTA, Glória. **Clube de autores**. Disponível em clubedeautores.com.br. Acesso em: 15 mai. 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3. ed. ver. amp.; 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. **A teoria sociológica de Pierre Bordieu na produção discente dos Programas de Pós-Graduação em Educação no Brasil (1965-2004)**. Tese, UFPR, Curitiba, 2007.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismos**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. "O que é contrassexualidade". *In*: DE HOLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Pensamento Feminista**: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

REIS, Toni (org.). **Manual de Comunicação LGBTI+**. 2. ed. Curitiba: NEAB/UFPR, 2018. Disponível em: <https://www.ibdsex.org.br/collection/manual-decomunicacao-lgbti/>. Acesso em: 08 nov. 2022.

ROSA, Eli Bruno Prado Rocha. Cisheteronormatividade como instituição total. **Cadernos PET-Filosofia**, v. 18, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/issue/view/3005/showToc>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SILVA, Michel; SOUZA, Jamesson Buarque. Representações do homoerotismo masculino em três tons: Junqueira Freire, Carlos Drummond de Andrade e Horácio Costa. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 183-201, jan./jun. 2019. p.183-201. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12258>. Acesso em: 10 nov. 2022.

XÉXEO, Artur. [Comentário]. *In*: HORTA, Glória Vasconcellos. **Vovó viu o óvni**: Antologia Poética. Pará de Minas: Virtual Books, 2012.

UM MUNDO EM QUE UM ZUMBAYLLU CANTA AOS VENTOS É POSSÍVEL: OS DESDOBRAMENTOS DE ERNESTO EM SI MESMO COMO MEDIAÇÃO PARA O DIÁLOGO ENTRE ANTROPOLOGIA E LITERATURA

Iuri da Silva Gomes (USP/FAPESP)¹
iurigomes@usp.br

INTRODUÇÃO

Na tentativa de explorar os diálogos realizados na disciplina “Antropologia e Literatura: trânsitos e contaminações”, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), ministrada pelo Prof. Dr. Pedro de Niemeyer Cesarino no segundo semestre do ano de 2022, este texto, que é também uma culminância de parte do que foi trabalhado em suas aulas, tem como objetivo refletir sobre os “trânsitos e as contaminações” entre antropologia e literatura. Para atingir esse intento, o personagem Ernesto do romance *Os Rios Profundos* (2005), de José Maria Arguedas, servirá como *leitmotiv* para a elaboração discursiva aqui desejada, dada a relevância de seus deslocamentos, experiências vividas e memórias agenciadoras de existências outras em um cenário complexo, em um verdadeiro “espaço da dor” (DELCASTANGÉ, 1996).

Sem a intenção de esgotar o debate, busco tecer reflexões que destaquem a contribuição da aproximação de diferentes áreas do conhecimento para o questionamento de problemas contemporâneos. Interessa-me, sobretudo, investigar Ernesto e seus artifícios subjetivos enquanto agências (de)enunciadoras de modos de existência, e para além dessas incursões subjetivas irei me valer, também, da potencialização que o personagem realiza de objetos e “coisas”. Penso, por fim, que tal propósito, o de entranhar-se nas profundezas humanas e não humanas, e delas extrair lições para a construção de um modelo civilizatório outro, atravessa tanto uma antropologia como uma literatura engajadas com a valorização dos “regimes de pensamento” dos vencidos, e é por visualizar isso em Ernesto que pretendo iniciar a travessia desse rio, mesmo sem ter a certeza de que chegarei em terras firmes ao término – que também é um começo – dessa empreitada.

À guisa de explanação, este ensaio possui uma estrutura que visa fazer jus à beleza do romance objeto deste estudo, como também ao tratamento científico e sólido que determinados textos dão à

¹ Mestrando em Letras – Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Orientando da Profa. Dra. Laura Patricia Zuntini de Izarra, Profa. Titular da Universidade de São Paulo.

relação antropologia e literatura. Assim, apresento 1) algumas reflexões sobre a relação antropologia e literatura a partir de textos como *O conceito de ficção* (2009), de Juan José Saer e *Literatura como antropologia especulativa* (2015), de Alexandre Nodari; 2) a apresentação do romance *Os Rios Profundos* (2005), de José Maria Arguedas, com foco em algumas das experiências do personagem principal Ernesto, notando os conflitos de pressupostos pelos quais ele atravessa; ainda com foco na elaboração reflexiva desse segundo momento, os textos de Marcos Natali, *José María Arguedas Aquém da Literatura* (2005) e *Aspectos elementares da insurgência indígena: notas em torno de Os Rios Profundos* (2018), também servirão como sustentáculos para a reflexões tecidas sobre o romance; 3) e, por fim, uma discussão acerca dos *zumbayllu*, uma leitura que os visualize como artefatos de resistência em tempos sombrios, em diálogo com textos como *Un mundo ch'ixi es posible* (2018), de Silvia Cusicanqui – do qual inclusive inspiro-me para a confecção do título deste texto –, *Pode o subalterno falar?* (2010), de Gayatri Spivak, e *As existências mínimas* (2017), de David Lapoujade; entre outros.

ANTROPOLOGIA E LITERATURA: UMA RELAÇÃO POSSÍVEL

Os textos mobilizados para a reflexão sobre antropologia e literatura assinalam ambos “o caráter duplo da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário” (SAER, 2009, p. 02). Como lembra Nodari (2015) em sua leitura de Milan Kundera, “está em jogo na ficção a exploração de um território novo da existência por meio de “egos imaginários”, alter-egos” (NODARI, 2015, p. 81), e prossegue ressaltando que o romance não examina a realidade, mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz (KUNDERA, 2009, p. 46 apud NODARI, 2015, p. 81).

Pensar a ficção como o território do vir a ser é valorizar o imaginário e suas possibilidades de nutrir o mundo real com alternativas outras para as relações sociais. Ao passo que a antropologia “cartografa mundos possíveis, constituindo uma cosmografia comparada das perspectivas do *anthropos*, aquilo que a literatura cartografa são mundos inexistentes, sendo uma cosmografia comparada das perspectivas *extra-mundanas*” (NODARI, 2015, p. 81, grifos do autor).

Vimos que Nodari localiza e delimita a relação da antropologia frente a literatura: a primeira cartografa os mundos possíveis e a última os mundos inexistentes. Interessante notar que, embora não mapeie o existente, e sim o inexistente, o que a literatura realiza, como pontua Nodari, é ainda assim uma cartografia, ou seja, a inscrição e a representação de um determinado projeto que fala ao social e ao cultural, e que reivindica um olhar atencioso para as trocas e os conflitos de ordem humanas.

Como lembra Saer (2009, p. 02), “ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento” de uma determinada situação, e não se traduz por isso

como uma “exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata” (SAER, 2009, p. 02), daí a proposição de Saer de identificar a ficção como uma *antropologia especulativa*; pois, especula-se sobre e a respeito do inexistente, sem a intenção de anulá-lo ou de elevá-lo ao estatuto da verdade, mas sim mostrar que “não só um outro mundo é possível – como também um outro possível é mundo” (NODARI, 2015, p. 83).

Veremos que a leitura de *Os Rios Profundos* à luz da relação antropologia e literatura, dos encontros e trocas entre o possível o impossível, e dado o contexto histórico que atravessa o romance, convoca os leitores e os projetos culturais vigentes a uma desarticulação de pressupostos ontológicos reducionistas, e o faz sem deixar de ser literatura, o que é válido ressaltar.

OS RIOS PROFUNDOS: ONTOLOGIAS OUTRAS E RESISTÊNCIA

Publicado em 1958, *Los Ríos Profundos* é uma obra que apresenta um contexto de dominação cultural dos espanhóis frente a uma comunidade local, representada no texto de Arguedas pelos quéchua. O romance parte dos andes peruanos para representar os (des)feitos da colonização na vida dos povos locais. Trata-se de uma narrativa que descortina o cenário violento elaborado pela lógica dominador *versus* dominado. O texto de Arguedas apresenta o processo de transculturação no âmbito peruano em particular e das Américas em geral (BAPTISTA, 2005). De acordo com Rama (2001, p. 23), “a transculturação é o processo de desarraigamento das culturas tradicionais”, ou seja, trata-se de uma atividade que dá fim a algo, e que tenta extirpar modelos civilizatórios a partir de uma dominação linguística, cultural, religiosa, dos hábitos e dos costumes tradicionais.

O romance apresenta o processo de amadurecimento de Ernesto, um menino de 14 anos que se vê frente às injustiças do mundo adulto do qual faz parte. A história começa em Cusco, onde Ernesto e seu pai Gabriel chegam. Gabriel, um advogado itinerante, procura um parente rico chamado O Velho, para pedir trabalho e abrigo – O Velho, a busca por ele, é o que dá início ao romance. Mas Gabriel não consegue. Ele então recomeça suas andanças por muitas cidades e vilas do sul do Peru. Em Abancay, Ernesto é matriculado como interno em uma escola religiosa, enquanto seu pai continua suas viagens em busca de trabalho.

Ernesto passa a viver com os alunos internos, que são um microcosmo da sociedade peruana – na qual convivem jovens mestiços, indígenas, espanhóis, filhos de fazendeiros e gente da comunidade –, e essa vivência é pautada por comportamentos cruéis, violentos, que parecem ser a norma para a convivência no local. Adiante, e fora dos limites da escola, um grupo de *chicheras*² se amotina, exigindo a distribuição de sal, e uma massa de camponeses indígenas entra na cidade para pedir uma missa pelas vítimas do tifo epidêmico, que se deu no vilarejo. Isso leva Ernesto a uma

² Mulheres indígenas que produzem a bebida “chicha”, bebida dos tempos pré-colombianos.

crise profunda de consciência, pois ele se vê frente a caminhos ambíguos, mundos cindidos, nos quais seus pressupostos são provocados: ou o personagem se guia pelos valores de libertação do povo oprimido ou compactua com o regime de violência vigente.

Ernesto se singulariza enquanto personagem à medida em que suas ações destoam do coro violento expressado pelos demais colegas e padres da escola religiosa. O personagem, por exemplo, é açoitado por ter escolhido um lado na revolta das *chicheras*, o lado dos vencidos: “O padre diretor me levou até a capela do Colégio. Diante do pequeno altar enfeitado com flores artificiais, açoitou-me” (ARGUEDAS, 2005, p. 148). O romance termina quando Ernesto deixa Abancay e vai para uma fazenda de propriedade de “El Viejo”, situada no vale do Apurímac, aguardando o retorno de seu pai.

Ernesto é um personagem que apresenta desdobramentos de ordem subjetiva, moral, cultural, e suas experiências são dolorosas, pois a sociedade com a qual interage está corrompida por um discurso e práticas vexatórias para com o outro, com a cultura alheia, a cultura dos indígenas e suas ontologias. Trata-se de uma figura híbrida, um menino branco, filho de espanhol, matriculado em um colégio religioso, de ordem colonial, angustiado pelas violências que presencia e pelo fato de não se encaixar nesse mundo dividido em compartimentos – a natureza, digamos, do mundo colonial, como já lembrava Frantz Fanon (1968, p. 27). Natali (2018, p. 243) lembra que a obra de Arguedas “deve ser lida como um longo e angustiado experimento de procedimentos para lidar com o conflito linguístico e cultural”, e Ernesto carrega essa angústia, o que o faz questionar, por exemplo, a natureza de sua gente e humanidade: “O quê, o que é, afinal, a gente?” (ARGUEDAS, p. 247). Essa pergunta é atravessada por um espanto, e se traduz como um chamamento para a elaboração de um pensamento crítico-reflexivo acerca das escolhas e rumos de sua sociedade.

Natali (2018, p. 08), recuperando a contribuição do crítico Ángel Rama, destaca que no interior do romance há três vozes narrativas: “Ernesto adolescente, com 14 anos, testemunha dos acontecimentos; Ernesto adulto, recordando o período do colégio interno; e um terceiro narrador, que com a voz de um antropólogo explica e traduz o sentido das experiências formadoras”. O adolescente de 14 anos, testemunha dos acontecimentos, elabora sua visão sobre o mundo a partir do choque cultural, e desenha uma resistência que se vincula aos postulados poético-sensíveis de uma resistência indígena, dado o seu convívio, quando das andanças do pai pelos Andes, com indígenas da região.

O Ernesto adulto, que recupera os eventos do colégio, enfatiza a violência dessa instituição, a lógica católica ali vigente, sua corrosão interna e artificialidade – como as flores do altar, artificiais, que o personagem evidenciou em trecho já citado. O terceiro narrador, a voz do antropólogo, está no romance como um mediador das vivências das personagens. Trata-se de uma voz que explica artefatos culturais, que cartografa uma região e nela identifica culturas autênticas e modelos

civilizatórios, são vozes que mostram que “há infinitas formas de organizar valores e normas culturais” (MONTERO, 1991, p. 117), contrapondo-se, assim, a ideias únicas e totalitárias.

OS ZUMBAYLLUS: MENSAGEIROS ENTRE DOIS MUNDOS

O jovem Ernesto, em um de seus testemunhos presente no capítulo de nome “Quebrada funda”, parte essa que inicia com a narração do açoitado do menino pelo padre, em decorrência do jovem ter se filiado à revolta das *chicheras*, interage com o *zumbayllu* - nome para pião na linguagem inca. O primeiro contato de Ernesto com um *zumbayllu* é apresentado no capítulo de mesmo nome, o sexto capítulo do romance, e foi durante o recreio do internato. Ernesto fica compenetrado ao ver um *zumbayllu* pela primeira vez: “O canto do *zumbayllu* penetrava no ouvido, avivava na memória a imagem dos rios, das árvores pretas que pendem das paredes dos abismos” (ARGUEDAS, 2005, p. 94).

Ao ver a reação de Antero, apelidado de Markask’a, seu amigo de colégio e externo, Ernesto projeta um sentimento de dúvidas: “Olhei para o rosto de Antero. Nenhum menino contempla um brinquedo desse jeito” (ARGUEDAS, 2005, p. 94). Antero potencializa com seu olhar alguma característica ou magia dos *zumbayllu* que Ernesto até então não havia experienciado, e prossegue: “Que semelhança havia, que corrente, entro o mundo dos vales profundos e o corpo desse pequeno brinquedo imóvel, quase proteico, que escavava, cantando, a areia na qual o sol parecia dissolvido?” (ARGUEDAS, 2005, p. 94).

Ernesto, por perceber com admirável perspicácia as nuances desse mundo cindido, cujas sombras ele percebe excessivamente (ARGUEDAS, 2005, p. 312), elenca uma série de perguntas a respeito do *zumbayllu*, que fogem aos ditames coloniais operantes daquela sociedade, e que vão de encontro ao tratamento que pretendo dar ao texto daqui em diante. O personagem interroga se há uma semelhança do objeto a sua frente com o mundo dos vales profundos, com a terra que ele habita e preenche de sentidos. Sem a intenção de buscar uma resposta, parto para possíveis reflexões que podem surgir dos questionamentos de Ernesto. Ao interrogar aquele pequeno brinquedo imóvel, suas possíveis confluências com a terra em que pisa, o personagem já o eleva a um nível de compreensão sofisticado, e já não mais o trata como um mero brinquedo, e sim como algo que fala aos seus, que, ao levantar a poeira do solo em que gira, traz e leva mensagens, articula ausências e presenças.

Figura 1 – Jogando Pião



Fonte: Jogando Pião (2007), de Julio Cesar Brigatto Julio

O contato de Ernesto com o *zumbayllu* é mediado por Markask'a, que o oferece um: "Este é uma mistura de anjo com bruxos – disse. *Layk'a* por seu fogo e *winku* por sua forma, diabos [...]" (ARGUEDAS, 2005, p. 160). Ernesto guarda-o em seu bolso e diz: "Examinei-o devagar com os dedos. Era um *winku* de verdade, ou seja, disforme, sem deixar de ser redondo; e *layk'a*, ou seja, bruxo, porque avermelhado com manchas difusas" (ARGUEDAS, 2005, p. 160). Após o desvendar das características do *zumbayllu*, Ernesto pergunta a Markask'a: "Se eu o fizer dançar, e soprar seu canto na direção de Chalhuanca, será que ele chega aos ouvidos de meu pai?" (ARGUEDAS, 2005, p. 160). Markask'a diz que sim, pois para o *zumbayllu* não existe distância. Ernesto, então, ensaia o bailar do brinquedo, coloca seus lábios sobre um de seus olhos e diz: "Diga a meu pai que estou resistindo bem; embora meu coração se assuste, estou resistindo. E você lhe dará seu ar na testa. Cantará para sua alma. Puxei o cordel" (ARGUEDAS, 2005, p. 160).

Esse trecho é revelador da elaboração de uma agência de resistência frente a um cenário complexo, e de conflitos de pressupostos. O *zumbayllu*, a partir desse momento, recebe uma identidade, trata-se de um veículo de afetividade – a mensagem de Ernesto para o pai distante – e um artifício contra hegemônico no sentido de que produz uma rota alternativa aos sofrimentos e distâncias, às dores e violências. Esse objeto, que é uma coisa, guarda sua singularidade e se inscreve na vida dos personagens que o utilizam como um canal para o compartilhamento do sentimento e ações de resistência, como um "amuleto", algo mágico, um ser transcendente. Trata-se de uma "existência mínima", mas que cujo giros e características guardam significados insurgentes.

Para Lapoujade (2017, p. 32), "para ser coisa, uma existência deve estar ligada a outras e formar com elas uma unidade sistemática, compor uma história que as ligue em um cosmos definido". Tal é caso do *zumbayllu*: "A terminação quéchua *yllu* é uma onomatopeia. *Yllu* representa, numa de suas formas, a música que produzem as pequenas asas em voo; música que surge do movimento de objetos leves (ARGUEDAS, 2005, p. 88). E o cosmos definido dessa coisa é o seu caráter de resistência, pois, como lembra Markask'a a Ernesto: "[...] um canto não se queima nem se congela"

(ARGUEDAS, 2005, p. 161). Atuar nesse cenário opressor a partir da interação com o *zumbayllu* é habitar a crise de forma produtiva (CUSICANQUI, 2018, p. 113).

O título deste ensaio advém de um paralelo feito com o texto *Un mundo ch'ixi es posible* (2018), da socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui. A ideia de “mundo *ch'ixi*” é uma referência às reflexões que em língua aymara se faz sobre o abigarrado, um termo que define superfícies em que partes de distintas cores – negras e brancas, por exemplo – são reconhecíveis, de perto, mas que, à distância, parecem de um cinza homogêneo; assim, visualizamos o conceito pensando, por exemplo, em elementos como granito ou a pele de animais malhados (PIMENTEL, 2018). “O mundo *ch'ixi*” é aquele território atravessado por realidades diferentes, leia-se culturas e modos de existência, e que convivem lado a lado. Todavia, a valorização dos diferentes não é um caminho dado, ele precisa ser construído.

“Um mundo em que um *zumbayllu* canta aos ventos é possível” parte da compreensão de que “[...] es necesario retomar el paradigma epistemológico indígena, una epistemología en la que los seres animados o inanimados son sujetos, tan sujetos como los humanos, aunque sujetos de muy otra naturaliza” (CUSICANQUI, 2018, p. 90). Ou seja, trata-se de uma “reivindicação do voltar”, do voltar até às culturas originárias e recuperar epistemologias para um bem viver. Um mundo em que um *zumbayllu* canta seria um mundo em que a beleza, o encanto, o poético e o sobrenatural formam um sustentáculo para que as sociedades possam articular suas vivências. Essa coisa de “existência mínima”, o *zumbayllu*, esse ser subalterno pode, sim, falar. Ernesto, ao questionar o *zumbayllu* antes de um contato mais próximo, realiza aquilo que Cusicanqui acredita ser vital, também, para a mudança de paradigmas: “Tenemos que hacer de todo aquello que miramos, que vivimos, una materia para el pensamiento” (CUSICANQUI, 2018, p. 88).

O romance *Os Rios Profundos*, para além da apresentação do *zumbayllu* como um dispositivo de resistência, oferece outros caminhos para essa mesma leitura aqui realizada, dada a complexidade – no melhor sentido que essa palavra possa ter – de suas personagens, ações narrativas e estrutura da obra. Todavia, por uma questão de espaço e delimitação do tema, optou-se por ensaiar algumas reflexões em torno desse “brinquedo-coisa” e de suas potencialidades subversivas a partir dos desdobramentos do personagem Ernesto, esse menino que é a síntese de uma crise de identidade que atravessou os peruanos, e quiçá o próprio Arguedas, mas que ainda nessa crise aponta para caminhos saudáveis de troca cultural, e de busca por um bem-viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto teve como objetivo, a partir das vivências do personagem Ernesto, contribuir para as discussões acerca dos trânsitos e contaminações entre antropologia e literatura. As experiências

desse personagem, reveladas através de suas memórias, apresentam uma personalidade em formação, uma subjetividade sendo elaborada frente a situações conflituosas.

Ernesto, a despeito de seu histórico familiar e geográfico, de sua formação no internato católico, revela-se um sujeito aberto a possibilidades de se pensar e agir de outra maneira, que não a alimentada por inimigos e discursos colonizantes. Para além disso, é louvável destacar a presença de personagens indígenas do sexo feminino na narrativa, e suas representações como verdadeiras revolucionárias – tema esse que, infelizmente, não teve tempo de desenvolver.

Por fim, encaminho o texto recuperando uma de minhas promessas: a de atar parte dos pensamentos aqui lançados com os problemas contemporâneos da sociedade brasileira. É inegável que uma profunda crise circulou e atravessou a nossa realidade, e que comunidades originárias tiveram seus direitos vilipendiados.

Ler e escrever sobre *Os Rios Profundos*, notar a presença das ontologias indígenas e a sua desvalorização pelo viés ocidentocêntrico e por políticas da morte, é um exercício-protesto, é uma escrita atravessada por memórias – e sentimentos de revolta – de casos contemporâneos de ataque a essas culturas e de violação aos direitos humanos; é, sobretudo, adentrar os rios profundos de nossas histórias e dentro deles reivindicar um outro modelo civilizatório – aquele em que um *zumbayllu* possa cantar.

REFERÊNCIAS

ARGUEDAS, José María. **Os rios profundos**. (Trad. de Josely Vianna Baptista). São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Editora UnB, 1996.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

JULIO, JULIO CESAR BRIGATTO. **Jogando Pião**. Original de arte, pintura, 50 X 60 cm. Disponível em: <https://www.artmajeur.com/juliobrigato/pt/artworks/2576981/jogando-piao>. Acesso em 11 ago. 2022.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo, N-1, 2017.

MONTERO, Paula. **Reflexões sobre uma antropologia das sociedades complexas**. Revista de Antropologia, p. 103-130, 1991.

NATALI, Marcos. **Aspectos elementares da insurreição indígena: Notas em torno a Os rios profundos, de José María Arguedas**. Literatura e sociedade 2, 2018.

_____. **José María Arguedas aquém da literatura**. Estudos Avançados 19 (55), pp. 117-128, 2005.

NODARI, Alexandre. **A literatura como antropologia especulativa**. Revista da ANPOLL, 2015.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Sopro 15, pp. 1-4, 2009.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

AGRADECIMENTO

Ao professor Pedro Cesarino pelas contribuições substantivas em aula, e claro, pela qualidade na condução da disciplina. Axé Muntu. Vida boa hoje e sempre!

VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER: UMA QUESTÃO DE PODER EM ANTÍGONA E CABEÇA DE ANTÍGONA

Rute Pereira Da Silva¹

INTRODUÇÃO

A violência, desde antiguidade, tem sido uma constante na vida e natureza humana. A partir do século XIX discussões sobre essas práticas se tornaram frequentes. Passando a ser vista como problema social e uma preocupação do poder público e de diversos estudiosos.

A palavra violência traz em sua origem latina, *violentia*, o sentido de impetuosidade, arrebatamento, caráter violento ou bravio, força. *Violare* significa tratar com violência, profanar, transgredir, dessa forma, violência é o uso da força a qual tem como resultado tortura, ferimentos e morte. Definida, também, como constrangimento físico ou moral para obrigar alguém a agir contra sua vontade. Todos os termos referem-se a *vis*, que quer dizer força, vigor, potência, violência, emprego de força física, mas também quantidade, abundância, essência ou caráter essencial de uma coisa (MICHAUD, 1989). Ainda segundo Michaud, por onde quer que voltemos, a noção de violência estará ligada a ideia de força:

encontraremos no âmago da noção de violência a ideia de força, de uma potência natural cujo exercício contra alguma coisa ou contra alguém torna o caráter violento [...]. À medida que nos aproximamos desse núcleo de significação, cessam os julgamentos de valor para dar lugar à força não qualificada. Tal força, virtude de uma coisa ou de um ser, é o que é, sem consideração de valor. Ela se torna violência quando passa da medida ou perturba uma ordem. (MICHAUD, 1989, p. 8).

Continuando seu raciocínio o filósofo diz que alguns dicionários franceses contemporâneos como o Robert (ROBERT, 1964 apud MICHAUD, 1989, p. 7) definem a violência como:

- a) o fato de agir sobre alguém ou de fazê-lo agir contra a sua vontade empregando a força ou a intimidação;
- b) o ato através do qual se exerce a violência;
- c) uma disposição natural para a expressão brutal dos sentimentos;
- d) a força irresistível de uma coisa;
- e) o caráter brutal de uma ação.

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará; Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

A tentativa de definir um conceito para a palavra violência é algo um tanto arriscado, pois conforme o visto, a mesma pode assumir variados sentidos, assim, o que é considerado violência para uma sociedade pode não ter igual significado para outra. Dessa forma, o significado de violência está condicionado às regras e aos costumes de um determinado lugar ou tempo.

Para Hannah Arendt (2022) a violência está ligada ao meio ou instrumento de coação ao serviço, exclusivamente, de uma determinada autoridade, no exercício de uma dada forma de poder. E acrescenta que esse fenômeno tende a ocorrer quando algumas condições como perda de tradicionais relações de poder ou perda de autoridade ocorrem.

Para as mulheres a violência tem se apresentado ainda mais avassaladora, podendo se manifestar de várias formas e com diferentes graus de severidade. Ela não se produz isoladamente, porém faz parte de uma sequência de fatos, do qual o homicídio é o extremo.

Na maioria das sociedades, às mulheres não lhes era dado o direito de ter uma educação formal, não podiam andar sozinha em público, devendo ficar confinadas em seus ambientes domésticos. Desde a Grécia Antiga, elas têm sido execradas por sua 'condição' de ser mulher.

[...] na Grécia, os mitos contavam que, devido à *curiosidade própria de seu sexo*, Pandora tinha aberto a caixa de todos os males do mundo e, em consequência, as mulheres eram responsáveis por haver desencadeado todo o tipo de desgraça. (PUELO, 2004, p. 13).

Em Roma “*elas nunca foram consideradas cidadãos e, portanto, não podiam exercer cargos públicos*” (FUNARI, 2002, p. 94).

Na literatura, de forma geral, a narrativa de violência é algo recorrente e considerado como atrativo para enriquecer a trama, criar o clímax e prender a atenção do leitor. Com base nessa premissa o presente trabalho tem por objeto identificar traços de violência contra a mulher na obra *Antígona*, de Sófocles e nos poemas *Leite de Cabra* e *A menina de cinco olhos*, os quais estão inseridos no livro *Cabeça de Antígona*, de Patrícia Porto. Buscaremos, ainda, identificar os mecanismos de resistência demonstrados por essas personagens na tragédia grega e nos poemas analisados.

A TRAGÉDIA COMO “UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO”² DA MULHER

A tragédia grega, originadas por volta do século VI a.C., conforme estudos de Rosenfield (2002), com suas origens em festas oferecidas a Dionísio, remonta ao ditirambo, canto entoado nas festas dionisíacas. Tragédias essas situadas entre a filosofia e a tradição mitológica, que aludem aos séculos VII e VI a.C. Períodos coincidentes com a instituição da *pólis* (cidades-estados gregos), seu

² Inspirado no poema *No meio do caminho*, de Carlos Drummond de Andrade

desenvolvimento e regime democrático. Para ele, *pólis* constituía um espaço dos cidadãos livres, onde a organização política da sociedade se estruturava, e conseqüentemente com seu desenvolvimento e regime democrático. Na democracia ateniense as mulheres, assim como estrangeiros, crianças, homens pobres e escravos, eram excluídos. A *pólis* grega era estruturada em uma divisão entre privado e público, sendo este considerado um desdobramento das relações políticas e aquele, local onde as relações familiares, domésticas e a manutenção das tradições aconteciam. Esta divisão proporcionou uma hierarquização entre os gêneros, de maneira que às mulheres cabia apenas um espaço restrito na *pólis* e o espaço público era reservado apenas para alguns homens.

Aristóteles aponta que tanto a tragédia quanto a poesia se caracterizam pela imitação da ação de homens “superiores” e a compara à epopeia. E assim a define mais precisamente:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção (sic) de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua (sic)] não por narrativa, mas mediante actores (sic), e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2003, p. 110).

O filósofo estagirista acrescenta que a tragédia seria a “*imitação de ações*” elevadas. Segundo ele, as personagens não agem para “*imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções*” e sem “*acção não poderia haver tragédia*” (*ibidem*, p. 111).

Sófocles, assim como Ésquilo e Eurípedes figurava como proeminente criador da tragédia, nasceu em 496 a.C. e morreu em 406 a.C. em um subúrbio ateniense da cidade de Colono. No decorrer de sua vida “presenciou a expansão do império ateniense, seu apogeu com Péricles e [...] sua decadência após a derrota na Sicília durante a Guerra do Peloponeso” (KURY, 1989, p. 7). Apresentando, dessa forma, uma visão apurada da sociedade em que estava inserido.

Dentre a vasta produção de peças teatrais composta por Sófocles, apenas sete tragédias completas chegaram até a atualidade – *Aias*, *Traquínias*, *Electra*, *Filoctetes*, *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona* -, a última peça, foi apresentada por volta de 441 a.C. em Atenas. As tragédias representavam antigos mitos e relatavam, geralmente, episódios ligados à fundação das cidades e às vicissitudes das linhagens dos gregos – como os Atridas e os Labdácidas -, aqueles descendentes de Atreu, ancestral de Agamemnon e Orestes e estes ancestrais de Édipo e Antígona. Os poetas gregos se apropriavam dos mitos, transmitidos oralmente de geração em geração, os quais mesclavam a lenda heroica com reflexões sobre problemas atuais (ROSENFELD, 2002).

Dentro desse contexto estava inserido Sófocles, o qual, segundo Aristóteles, é o poeta trágico ideal, pelo fato de na obra trágica “*Édipo Rei*” encontrarmos em perfeita harmonia todas as estruturas trágicas. *Antígona* encerra o sexteto em que Sófocles se dedicou à tragédia de Édipo, rei

tebano. Ela leva a um conflito entre as leis divinas e a dos homens, assim como o ingresso da democracia no cotidiano dos gregos. Nela Sófocles deixa transparecer, também, o questionamento sobre o domínio masculino ao colocar uma mulher como heroína e falas machistas a Creonte. No diálogo entre o tirano de Tebas e seu filho Hemon, noivo de Antígona, assim Creonte se manifesta em relação às mulheres:

Não há mal maior que a anarquia, ela devasta cidades, arrasa casas, aniquila a investida de forças aliadas. Mas, dos que prosperam, vidas são salvas pela obediência. Por isso convém apoiar os que velam pela ordem sem jamais ceder a uma mulher. Se devemos cair, que seja pela mão de um homem. Não se diga que somos inferiores às mulheres. [...] Parece-me que este é aliado dessa mulher. [...] Que atitude abjeta, render-se a uma mulher. [...] És escravo de uma mulher, não me venhas com sentimentos filiais. [...] Trazei-me a maldita, que morra agora mesmo [...]. (Sófocles, 1999, p. 52-58).

Sófocles, na tragédia que encerra o sexteto de Édipo, coloca a mulher dentro da peça de uma forma particular para a época, demonstrando a força e a determinação dela, em uma ‘democracia’ que as mesmas eram excluídas de toda e qualquer intervenção na sociedade, eram tidas como seres inferiores e deviam submissão total ao homem e ao sistema. Em sua fala, o Corifeu, referindo-se a Antígona, que ousava desafiar seu tio assim se expressa: “Com seu caráter indomável, esta jovem revela que descende de um pai igualmente inflexível; ela não se deixa dominar pela desgraça”. (Sófocles, 1999, p. 31).

Através das palavras “força”, “detentor”, “poder”, “submissão” nas falas de Creonte, rei tebano, e da Ismene, irmã de Antígona, fica evidenciados a força, o poder e o autoritarismo exercidos em relação aos que desobedecem à hierarquia e a submissão a que todos devem ao soberano, principalmente as mulheres ao declamar que não se deve deixar que “vença uma mulher” e “devem ser obedecido em tudo”. (Sófocles, 2011, p. 203-230). Creonte e Ismene, assim declamam em suas falas:

Creonte - [...] Se alguém transgride as leis e as violenta, ou julgar ser capaz de impingir aos detentores do poder, não ouvirá em tempo algum meus elogios; muito pelo contrário, aquele que entre os homens todos for escolhido por seu povo, deve ser obedecido em tudo, nas pequenas coisas, nas coisas justas e nas que lhes são opostas [...] A submissão, porém, é a salvação da maioria bem mandada. Devemos apoiar, portanto, a boa ordem, não permitindo que nos vença uma mulher. [...] Ofendo-a por impor respeito ao meu poder? (Sófocles, 2011, p. 203, 239).

Ismene - [...] pensa na morte inda pior que nos aguarda se contra a lei desacatarmos a vontade do rei e sua força. E não nos esqueçamos de que somos mulheres e, por conseguinte, não poderemos enfrentar, só nós, os homens. Enfim, somos mandadas por mais poderosos e só nos resta obedecer a essas ordens e até a outras inda mais desoladoras [...]. (Sófocles, 2011, p. 230).

Antígona, cansada de ser humilhada, rechaçada, pelo tirano, e percebendo, que mesmo estando correta no cumprimento das suas obrigações diante dos deuses e que todos os presentes concordavam com suas atitudes, usa a morte/suicídio, como grito de liberdade, a fim de demonstrar resistência à tirania imposta por Creonte, ao determinar que o corpo de seu irmão Polinice, considerado ‘inimigo de Tebas’ fosse insepulto, conforme trecho recitado por ela, pelo Coro e pelo primeiro mensageiro respectivamente:

[...] Eu já sabia que teria de morrer (e como não?) antes de o proclamares, mas, se me leva a morte prematuramente, digo que para mim só há vantagem nisso. Assim, cercada de infortúnios como vivo, a morte não seria então vantagem? Por isso, prever o destino que me espera é uma dor sem importância [...]. [...] A tua escolha foi a vida; a minha, a morte. (Sófocles, 2011, p. 220, 225).

[...] partes para o mundo tenebroso dos mortos gloriosa e exalçada, sem que as doenças aniquiladoras te houvessem atingido, sem que as armas mortíferas ferissem o teu corpo; é por tua vontade e decisão que tu, apenas tu entre os mortais, descerás viva à região das sombras. (Sófocles, 2011, p. 237).

[...] no interior do calabouço vimos pendente a moça, estrangulada em laço improvisado com seu próprio véu de linho; [...] que vinha a perder, levada pela morte, e os atos de seu pai, e as malsinadas núpcias. (Sófocles, 2011, p. 253).

Assim como *Antígona*, o livro de poemas *Cabeça de Antígona*, publicado em 2017, da escritora maranhense Patrícia Porto, do qual foram retirados os poemas, *Leite de Cabra* e *A menina de cinco olhos*, para análise, com seus poemas repletos de sonoridade, que conforme Teobaldo, na orelha da obra de Porto, nos diz para lermos em voz alta, traz a temática da violência contra a mulher e seus gritos de resistência e liberdade, de forma latente, reservando um lugar de destaque para mulher e suas experiências. A leitura de seus versos, de métricas livres e versos brancos, nos traz a memória poemas épicos, em que os pequenos e grandes acontecimentos ocorrem junto das boas “guerras”. A obra da maranhense é constituída por poemas narrativos os quais possuem, em sua maioria, um enredo. Porto assim o define:

Nele, a memória não é fundadora nem salvadora. A memória é carne. É corpo. É mulher. É aqui e agora. É onde a memória encontra seu lugar no mundo – e onde pode enfrenta-lo. Não há dúvida que o corpo feminino é um campo de disputas, de desejos, de interdições, de promessas e de libertação (PORTO, 2017, p. 8).

Ela segue dizendo que “No final do deserto nasceu *O Cabeça*, *O Cabeça de Antígona* – que foi escrito com sangue na boca, [...] para arrancar fora a cabeça do corpo, desprende-la de si para ofertá-la ao sacrifício da vida”. (PORTO, 2017, p. 8).

Luís Pimentel, no prefácio da obra citada de Porto, completa que o livro foi escrito “para constatar e exhibir duramente a certeza de que o muro está em nossa frente” (PORTO, 2017, p.5). O mesmo está dividido em

seis cânticos que começam com: I. Corpo é casa; II. A cabeça é corpo; III. A memória é corpo; IV. A puta que vos pariu é corpo; V. A língua é corpo e corpo é língua; VII. O mapa é corpo; Fim?

Nas duas obras literárias, que dão suporte à análise do objeto desta pesquisa, os traços de violência contra a mulher são recorrentes. Em *Antígona*, essa violência se reveste da autoridade do tirano, na figura da personagem Creonte, como uma extensão do sistema patriarcal cultivado nas relações domésticas.

[...] Com um pequeno pedaço de bronze sei que os potros mais xucros são domados. Não se mostre altaneiro quem é escravo de vontade alheia. Esta já se mostrou insolente ao transgredir as leis estabelecidas. Insolência renovada é orgulhar-se e rir, cometida a transgressão. Agora, entretanto, homem não serei eu, [homem será ela, se permanecer impune tamanho atrevimento. Ainda que seja filha de minha irmã, ainda que me seja a mais próxima dos que rendem [culto ao Zeus doméstico, nem esta nem a mana dela escaparão da morte mais infame. [...]] (Sófocles, 2005, p. 33)

Em *cabeça de Antígona*, a violência contra a mulher, também emerge de relações domésticas, e se exterioriza em gestos do cotidiano, tendo muitas vezes a própria mulher como autor e vítima ao mesmo tempo. No poema *Leite de cabra* essa violência parte da mãe, que se utilizando da força e da intimidação, expressa um sentimento que parece estar presente na estrutura social da personagem.

mamãe bebia, fumava, dançava até ficar doida
me prendia de castigo num quarto sem janelas
castigo por eu ter aquela cara de marmota
- enjoada que nem devia ter nascido – ela dizia
um dia me chamou de manso: parecia carinho
- pega lá, menina, aquela tesoura
peguei, achei que era gesto pra ficar bonita que
nem ela
esse cabelo aqui você gosta? O bafo da bebida me
aquecia o rosto
gosto sim mãezinha. Então passou a tesoura, tão
rente do casco
que estremi, cortou a franja, não deixou notícia de
menina na cabeça.
assim fica melhor, disse entre a fumaça do cigarro
não vai pegar piolho
parece menino, que era o que devia ser
leite de cabra veio quente na boca,
tão doce que aguei (PORTO, 2017, p.19).

Embora tenham sido escritos em contextos históricos diferentes, para públicos distintos e com objetivos particulares, é possível identificar semelhanças entre a obra de Sófocles e Patrícia Porto. Em *Antígona*, o objetivo do autor era atingir a tirania, revolvendo a podridão oculta por trás das máscaras de uma sociedade grega que fechava os olhos aos desmandos do tirano, para sustentar, sem grandes abalos, a estrutura social vigente. Para isto, o autor dá voz a uma mulher, representante

das classes inferiores, que desnuda a omissão dos que compartilham das decisões de Creonte. A respeito declama Antígona:

[...] Contudo, onde poderia procurar renome mais fulgente do que na ação de dar a meu irmão sepultura? Todos estes o aprovam, e o declarariam se o medo não lhes travasse a língua. Mas a tirania, entre muitas outras vantagens, tem o privilégio de fazer e dizer o que lhe apraz (SÓFOCLES, 1999, p.38-39).

Em outro trecho da obra de Sófocles fica demonstrado por meio das falas da personagem Ismene às reações de submissão às exigências do tirano e as imposições dos costumes da época.

Queres sepultá-lo contra as determinações da cidade? [...] Que ousadia! Contra o decreto de Creonte? [...] Ai de mim! Pensa, irmãzinha [...]. Agora, restamos só nós duas; vê que morte miserável teremos, se à força da lei e à decisão soberana do tirano nos opusermos. Põe na cabeça isso, mulheres somos, não podemos lutar com homens. Há mais, somos dirigidas por mais fortes, temos que obedecer a estas leis e a leis ainda mais duras. [...] obedecerei a quem está no poder; fazer mais que isso não tem nenhum sentido (SÓFOCLES, 1999, p. 10-11)

Nos poemas de Patrícia Porto, a escritora também escancara comportamentos em que a violência doméstica e a opressão contra a mulher se perpetuam e molda uma sociedade que silencia. No poema *A menina de cinco olhos* esse comportamento é evidenciado:

Dá cá a tua mão pequena!
E apanha.
Dá cá a tua mão pequena!
Dá cá a tua voz pequena!
Dá cá, os olhos, as feridas de cigarro,
os rachados de espelho.
Apanha a sova do dia.
Apare essa sombra anêmica.
Dá cá tua vida miúda,
cansada,
magra de sustos,
suja de urinas.
Dá cá os teus cinco olhos,
Quero ver se eles enxergam. (PORTO, 2017, p. 27)

Na tragédia grega em análise, a reação da personagem é a resistência e a fidelidade aos seus princípios e crenças. Na peça a personagem Antígona age de forma provocativa, para suscitar indignação entre os presentes, assim declama:

Ó terra tebana, pátria da minha gente, e vós, deuses da minha progênie, parto, a hora chegou. Vede, senhores tebanos, a última filha, aqui, de vossa casa real. Vedes os males que aqui padeço dos homens por ser piamente piedosa. (SÓFOCLES, 1999, p. 69-70).

No conto, *Leite de cabra*, da maranhense, a rispidez das palavras também é colocada de forma provocativa, levando o leitor a refletir sobre o amargo da violência sofrida durante a vida e o doce sentido no leite de cabra.

[...] esse cabelo aqui você gosta? O bafo da bebida me
aquecia o rosto
gosto sim, mãezinha. Então passou a tesoura, tão
rente do casco
que estremei, cortou a franja, não deixou notícia de
menina na cabeça
assim fica melhor, disse entre a fumaça do cigarro
não vai pegar piolho
parece menino, que era o que devia ser
leite de cabra veio quente a boca,
tão doce que aguei (PORTO, 2017, p.19).

Assim como em *Antígona*, de Sófocles, no poema *Leite de cabra*, de Porto,

um dia me chamou de manso: parecia carinho
- pega lá, menina, aquela tesoura
Peguei, achei que era gesto pra ficar bonita que
nem ela
esse cabelo você gosta? O bafo da bebida me
aquecia o rosto
gosto sim, mãezinha. Então passou a tesoura, tão
rente do casco
que estremei, cortou a franja, não deixou notícia de
menina na cabeça
assim fica melhor, disse entre a fumaça do cigarro
não vai pegar piolho
parece menino, que era o que devia ser
leite de cabra veio quente na boca,
tão doce que aguei (PORTO, 2017, p.19).

Fica evidenciado a resiliência da menina, como meio de proteção contra a violência sofrida por ela através dos atos de sua mãe.

CONCLUSÃO

No transcorrer desse trabalho pode-se verificar que a violência contra a mulher é algo relevante e recorrente e que está inserida na literatura desde antiguidade. Ao analisar as obras *Antígona*, de Sófocles e os dois poemas de Patrícia Porto, *Leite de cabra* e *A menina de cinco olhos*, fica evidenciado que os autores se expressam de forma provocativa a fim de suscitar indignação a sua plateia/leitores e dessa forma romper o silêncio que dá suporte as relações de poder.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Trad. André Duarte. 14ª ed. Rio de Janeiro: 2022.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Eudoro de Sousa. 7. ed. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. Civilização Brasileira, 2021.

FUNARI, P. P. A. **Grécia e Roma**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária** (introdução à ciência da literatura). 5. ed. rev. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1970. 1 v.

MICHAUD, Y. **A violência**. 1ª Ed. Paris. Atica. 1989.

PORTO, Patrícia. **Cabeça de Antígona**. São Paulo: Reformatório, 2017.

PULEO, Alicia. “Filosofia e gênero: da memória do passado ao projeto de futuro”. In: GODINHO, Tatau; SILVEIRA, Maria Lúcia (Orgs.). **Políticas públicas e igualdade de gênero**. 1. ed. São Paulo: Coordenadoria Especial da Mulher, 2004. p.13.34.

ROSENFELD, Kathrin H. **Sófocles & Antígona**. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2002.

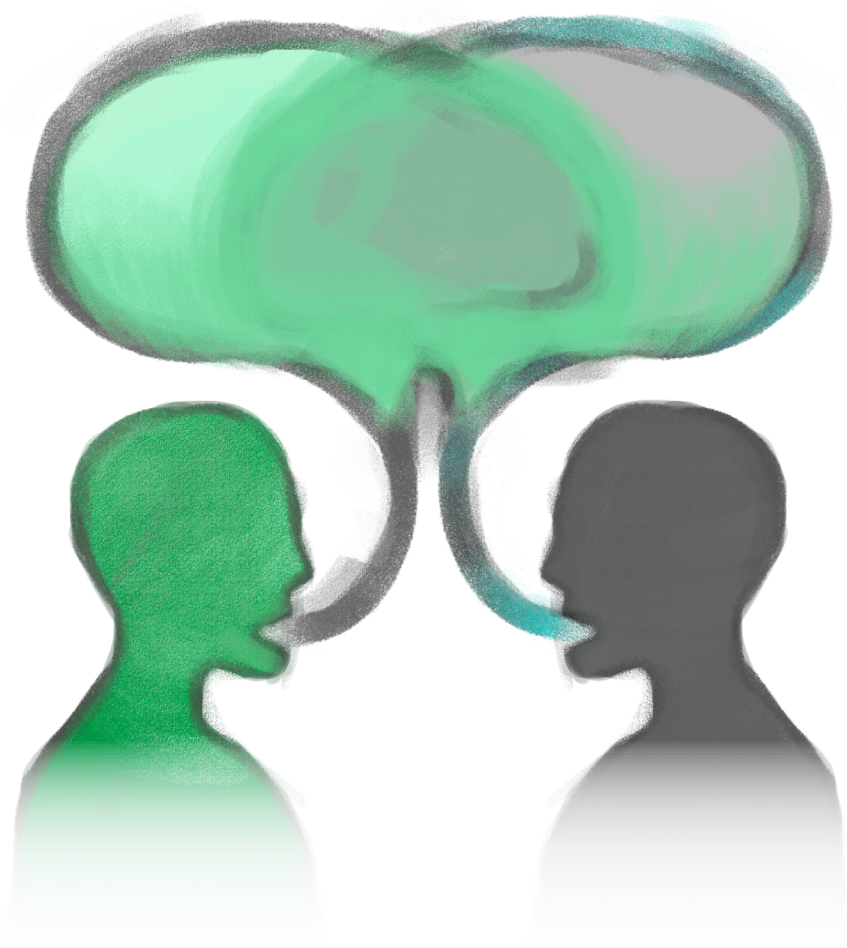
SAFFIOTI, H. I. B. ALMEIDA, S.S. de. **Violência de gênero: poder e impotência**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995. Disponível em:
<https://issuu.com/movolgabenariobr/docs/heleieth_saffiotti_-_viol_ncia_de_g>. Acesso em: 23 de mai. de 2021.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro; Editora Jorge Zahar, 2011.

_____. **Antígona**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

Estudios Lingüísticos



A CONSTRUÇÃO DE OBJETOS DE DISCURSO NA DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA REALIZADA NO YOUTUBE: A REFERENCIAÇÃO EM MÚLTIPLAS SEMIOSES

Marcos Filipe Zandonai (UFMG)¹
marcosfzan@gmail.com

INTRODUÇÃO

Para que o entrelaçamento entre ciência e sociedade solidifique o engajamento cívico da população na cultura científica, é central que haja publicações de ciência dirigidas ao público não especializado, as quais permitem reconstruir a rede de conceitos com que a ciência opera para interpretar o mundo. Nessa situação comunicativa, que providências de construção do texto os divulgadores científicos tomam para explicar fatos científicos ao mesmo tempo em que precisam facilitar o conteúdo proposicional da ciência e cativar seu público?

Este trabalho busca contribuir para compreender essas questões, como parcela de uma agenda de pesquisa maior², baseada em estudos sobre as características da midiatização da ciência *online* (GIERING, 2012) e sobre o funcionamento do texto – e, em particular, da referenciação – na Divulgação Científica (ZANDONAI, 2012). Dessa forma, à luz da Linguística Textual (em diálogo com a Semiótica Discursiva e com a Teoria Semiolinguística), a pesquisa aqui relatada objetivou analisar as pistas de correferencialidade na construção do objeto de discurso em vídeos de ciência do YouTube³. O *corpus* do estudo original envolvia mais de um vídeo dessa plataforma, contudo, neste texto, observaremos, em um vídeo em particular – do canal Além da Bio (2013a), da plataforma YouTube –, os mecanismos coesivos, também sociocognitivos, da (re)construção *sincrética* de objetos de discurso, a qual orienta-se para universos de sentido e pragmáticos indiciadores de *um modo* de se abordar a ciência.

¹ Doutorando em Estudos Linguísticos (área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob orientação do prof. Dr. Wander Emediato de Souza, e com bolsa CAPES. Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), sob orientação da prof. Dra. Maria Eduarda Giering, com bolsa de mestrado concedida pela FAPERGS (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul), por meio do Edital FAPERGS/CAPES 14/2013.

² Essa agenda consiste em estudar textos/discursos de popularização da ciência, conforme se leva a cabo no grupo de pesquisa CCELD (Comunicação da Ciência: Estudos Linguístico-Discursivos), de onde o presente artigo se origina. Essa equipe de pesquisa é coordenada pela prof. Dra. Maria Eduarda Giering e é pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade do Vale do Rio Dos Sinos (UNISINOS).

³ Originado do Programa de Pós-Graduação supramencionado, e alinhado às discussões do grupo CCELD, este artigo apresenta parte dos resultados de uma Dissertação de Mestrado (ZANDONAI, 2015) defendida em 2016.

DA MUDIATIZAÇÃO À MULTISSEMIOSE: A QUESTÃO SEMIONARRATIVA

Charaudeau (2016) trata as condições da midiatização da ciência, a Divulgação Científica Midiática (doravante DCM), como situação sociocomunicativa que supõe a ingerência de um *contrato midiático* nos atos de linguagem que dessacralizam o discurso da ciência. Com isso, tais atos enquadram a ciência em novas paisagens cognitivas e discursivas, conduzindo o produtor textual a, além de fazer-saber (informar), fazer-sentir (dramatizar) os conteúdos (CHARAUDEAU, 2016).

A situação de midiatização da ciência é caracterizada pelo entrecruzamento de três esferas, a saber: a científica, a midiática e a didática (CHARAUDEAU, 2016). A primeira, a científica, requer que a DCM incorpore demonstrações racionais; a segunda, a midiática, tem a ver com a espetacularização das temáticas científicas. E a situação didática é a que induz o produtor textual a assumir o papel de guia, de mediador legitimado, procedendo, então, a explicações esquematizadas e a reformulações/paráfrases etc.

Dentre as instruções discursivas necessárias para se atender ao contrato da DCM, existem as expressões referenciais. Além de fundamentais para a progressão textual-informacional – isto é, para a continuidade/manutenção da informação, em prol da concentração temática, para o acréscimo de propriedades aos referentes e, ainda, para a *costura* entre porções textuais –, as operações de referenciação importam nos *jogos estratégicos* de influência, por parte do locutor que as ativa, já que revelam o processo de esquematização que ele leva a cabo; revelam o modo como ele problematiza os temas (orientação argumentativa/problematológica), motivado por representações que ele faz do auditório, do tema etc. (GIERING, 2012; CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO; BRITO, 2014).

Conforme Charaudeau (2016), o discurso de midiatização da ciência reúne certas *restrições contratuais*. Por exemplo, o caráter didático e explicativo (próprio da restrição de legibilidade) faz a DCM participar dos procedimentos de encenação descritiva (CHARAUDEAU, 2009). Ligando os pontos, temos que a referenciação, em suas configurações peculiares, associar-se-ia a uma descrição objetivante ou subjetivante do mundo.

Além desses aspectos, adotamos a Teoria Semiollingística do Discurso, de Charaudeau (2009), porque tal teoria não dá exclusividade a elementos verbais, alinhando-se, assim, à Semiótica Discursiva e à Lingüística Textual contemporânea. Outro aspecto que determina a costura entre uma pauta da Lingüística do Texto (a referenciação), a Análise Semiollingística do Discurso e a Semiótica reside na própria semiotização do mundo (CHARAUDEAU, 2005).

A semiotização caracteriza-se por um duplo processo (CHARAUDEAU, 2005). O primeiro, processo de *transformação* do mundo, faz do “mundo a significar” “um mundo significado” (CHARAUDEAU, 2005), tratando de refletir ou refratar as entidades do mundo: qualificar seres, *actancializar* etc. O segundo, o processo de *transação*, é a operação de produção de efeitos de sentido, desveladora de intenções comunicativas, pois é o momento em que os objetos criados (da

transformação) ganham valor dentro de trocas comunicativas, visando a destinatários. Isso tem a ver com o processo de (re)elaboração da realidade, consoante aos estudos sobre referencialização (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO; BRITO, 2014) e com os fundamentos de um simulacro narrativo ou estrutura narrativa, pelo viés da Semiótica.

Tratando do processo de transformação, uma de suas operações, a *identificação*, supõe que se instituem os actantes, nomeando-os e qualificando-os. Há, também, a *causação*, cena em que seres, portadores de qualidades, sofrem ou praticam ações, em causalidades. Ou seja, os textos compõem-se de actantes que, uma vez *impulsionados*, promovem outros estados, acarretamentos, mudanças. Isso ilustra um pouco do diálogo entre a Semiologia e a Semiótica. Essas combinatórias e compatibilidades de unidades actanciais, entretanto, devem adquirir uma representação discursiva, além de uma representação no nível da manifestação (em um significante verbal ou visual); neste último caso, trata-se da comutação dos elementos da semiótica narrativa (estrutura profunda) em revestimentos do plano da expressão.

Para além dessa ancoragem ao pensamento de Charaudeau, empregamos, aqui, a narratividade também pelo fato de o *corpus* funcionar com três semiotes: a verbal, a corporal e a gráfico-digital. É que, na perspectiva da Semiótica Greimasiana, analisar um texto, qualquer que seja, é analisar o contínuo discursivo que *antecede* esta ou aquela semiótica (GREIMAS; COURTÉS, 2008), de sorte que, para darmos conta de gestos e animações que aparecem na tela, tratando-os com rigor metodológico, preferimos explicar esse material visual valendo-nos do semissimbolismo, que é o que vincula esse material de superfície a sentidos *motivadores/antecedentes*, do plano do conteúdo. Afinal, demo-nos conta de que nem a abordagem charaudeana nem a Linguística Textual forneciam conceitos para o tratamento da linguagem não verbal, mas a Semiótica, sim, munindo-se do sincretismo, do semissimbolismo, e das formas plásticas (PIETROFORTE, 2008), na tarefa de identificar, nas manifestações plásticas (cromáticas, eidéticas etc.), um certo semantismo nelas convertidas plasticamente.

Os conteúdos *profundos* eleitos para a análise dos objetos de discurso, verbais e não verbais, são aqueles da semiótica narrativa. A narratividade, presente em qualquer texto⁴ (GREIMAS; COURTÉS, 2013), corresponde à estrutura da história contada. Sem entrarmos em detalhes dessa teoria, convém apenas apontarmos algo da noção de *Esquema Narrativo* (EN), grandeza que registra a relação transitiva entre actantes e objetos (ambos recrutados para relações de junção e de transformação). Dentro de um EN, um actante funcional só pode entrar em conjunção com um objeto-valor (por exemplo, com o objeto-valor *conhecimento*) por meio de enunciados de estado ou enunciados de fazer geridos por alguém, outro actante, que, aqui, seria a jornalista Ísis, na relação

⁴ A propósito, aí reside um pouco do motivo de se ter escolhido o nível narrativo, em detrimento dos níveis fundamental e discursivo, do percurso gerativo.

com o seu narratário (o espectador). Tal determinação actancial, no entanto, advém de algum *contrato* (com algum *destinador*), que, nesse caso, seria a voz da ciência. O Esquema Narrativo, portanto, trata das organizações narrativas a partir do gerenciamento dos contratos, com acontecimentos que se fundam no *fazer*, no *poder*, no *querer*. Cabe lembrar que o EN pode englobar as *competências* (o poder) e as performances (influência, ação, o *fazer*) de actantes que no nível discursivo são inanimados. Afinal, a narratividade semiótica trata-se de conceber toda a vida em termos dramáticos, com sujeitos buscando, perdendo ou recusando objetos-valor (SARAIVA; LEITE, 2017).

Além do instrumental discutido até aqui, os postulados da Linguística Textual são cruciais para uma cobertura precisa dos tipos de mecanismo e das funções de expressões referenciais (como as anáforas), conforme exploraremos a seguir.

TEXTO E REFERENCIAÇÃO

No texto, lugar de jogo dialógico em prol do cumprimento de objetivos sociais, encontram-se diferentes sujeitos que, cada qual à sua maneira, acionam sistemas de conhecimento (KOCH; ELIAS, 2010) para a compreensão e a produção textual. Dentre os operadores intratextuais que viabilizam esse agir humano, há os mecanismos de *referenciação*, que formam as *categorias* ou *traços* de pertencimento aos objetos de discurso, pertencimento a realidades externas, sim, mas as quais consistem, principalmente, de realidades construídas intersubjetivamente na dinâmica dos discursos (MONDADA; DUBOIS, 2003). O processo de recategorização é instável e dinâmico, trabalhado pelos sujeitos do discurso a fim de obterem algum ganho retórico-argumentativo, além de ser influenciado pelas idiossincrasias da práxis social. Ora, como assinalam Santos e Leal (2013, p. 165):

a distribuição de objetos de mundo em categorias discursivas depende da capacidade do homem de perceber o mundo, e tal percepção, de forma alguma, é unânime. Cada um, levando em conta seu conhecimento de mundo, o contexto de comunicação no qual está inserido e seus parceiros na atividade comunicativa, dentre outros fatores, categoriza os objetos do mundo de uma maneira específica e diferente (SANTOS; LEAL, 2013, p. 165).

Está claro, portanto, que o entorno sociocognitivo-interacional é também responsável pela identidade dos objetos categorizados (traduzindo a realidade, mas como *imagens* do mundo), e não apenas os traços mais evidentes e explícitos do cotexto (ou do *mundo real*).

Ao falarmos de conhecimentos enciclopédicos e de *imagens* sobre os referentes do mundo, assumimos um caráter sociocognitivista no tratamento dos fenômenos de referenciação. Assim, as escolhas referenciais apostam em cálculos mentais, *autorizados* pela experiência social e sensorio-

perceptual. Os cálculos atuam na (re)construção dos objetos de discurso, nas focalizações, desfocalizações e saliências; na coerência. Em tal prisma, inferências e predições fazem parte da compreensão leitora, do processamento dos objetos de discurso, e do texto, propriamente, enquanto evento. Isso abre campo para o envolvimento da atividade inferencial, como *frames* e *scripts*, na referenciação. Trata-se do entendimento de que as designações nem sempre se explicam, suficientemente, sob a ótica das remissões a antecedentes lexicalizados, mas, sim, que muitos significados e traços de designações são, na verdade, evocados por elementos radicados em um nível cognitivo (na memória, por exemplo) (LIMA; FELTES, 2013). Isto é, tais designações não dependeriam da correferencialidade com um antecedente explícito, mas dependeriam de um protótipo, ou do experiencialismo corpóreo como forma de percepção *preferida* em uma dada enunciação etc.; percepções ajudando a enquadrar situações. Neste âmbito, temos os hiperônimos com a característica de protótipo, por condensarem os traços mais relevantes e característicos de um objeto de discurso em foco no texto.

Essa visão construtivista, que aponta para a maneira *não isenta* de os participantes do ato comunicativo elaborarem versões dos fatos, a comporem a tessitura da progressão textual, é uma visão que supõe *avaliações* sobre os objetos tematizados. De fato, os referentes também se envolvem em expedientes argumentativos, como marcar efeito polifônico ou gerar humor (CAVALCANTE, CUSTÓDIO FILHO; BRITO, 2014).

A intenção do produtor textual e a percepção que os interlocutores têm dos valores e propriedades dos objetos de discurso são atos centrados nas marcas *visuais* da progressão textual-informacional, se o foco é um texto portador, também, de elementos imagéticos. Os estudos sobre o funcionamento dos objetos de discurso em textos que envolvem a não verbalidade (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO; BRITO, 2014) coadunam com a assunção da concepção de texto como extensão gráfica ou fônica passível de ser formada por semióticas não linguísticas (GREIMAS; COURTÉS, 2013). Para tratar dos gestos e das animações como partícipes da isotopia textual, valemo-nos da Semiótica e também de Rector e Trinta (2005).

Para o estudo da referenciação no vídeo, adotamos a classificação dos processos referenciais de Cavalcante (2003). A classificação abarca basicamente: a) introdução referencial; b) anáfora⁵ correferencial co-significativa (sinônimo); c) anáfora correferencial recategorizadora (recupera o referente sob novo aspecto); d) anáfora parcial; e) anáfora indireta (por associação; envolve maior inferenciação) (CAVALCANTE, 2003). Como se vê, a formalização de pistas em cotexto não é requisito para a recategorização, dando existência a anáforas não correferenciais. Outro aspecto é que existem introduções referenciais que tendem a não receber continuidade no texto, como é o caso

⁵ A anáfora é todo elemento textual que retoma um referente, ou seja, que continua uma referência (algo já dito ou já conhecido no curso da leitura) (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO; BRITO, 2014).

dos dêiticos, expressões que apontam para a situação enunciativa (CAVALCANTE; CUSTÓDIO FILHO; BRITO, 2014). Outra anotação importante se refere às anáforas correferenciais recategorizadoras, que podem se formalizar em hiperônimos e em expressões definidas, ajudando muito em termos de densidade no *status* informacional do referente e na condução argumentativa (CAVALCANTE, 2003). A relação semântica de hiponímia é relevante na DCM, por ser ponto de apoio na resolução da distância entre ciência e comunidade não científica/não especializada (ZANDONAI, 2012), inclusive em favor de versões leigas e inéditas do saber especializado, como mostrou Zamponi (2005).

Para que se dê conta da *manifestação*, em sua natureza *audiovisual*, usamos o termo *desenho gráfico-digital* para nos referirmos a ilustrações que aparecem na tela: tais desenhos são uma espécie de legenda animada que complementa a exposição oral no vídeo. O adjetivo “gráfico” demarca a identidade dessa semiose: Greimas e Courtés (2013) concebem que é o gráfico o traço marcante do eixo sintagmático do plano da expressão. Já o qualificador “digital” se deve ao fato de as imagens referidas serem computadorizadas (DUBOIS, 2004).

Além dos desenhos gráfico-digitais, movimentos corporais teatralizados também são observados no vídeo. São vários os tipos de gestos passíveis de classificação e descrição, como fizemos baseando-nos em Rector e Trinta (2005).

Passemos, agora, para uma breve descrição dos procedimentos metodológicos.

METODOLOGIA

Um dos principais critérios de escolha dos vídeos que comporiam o *corpus* foi ser uma produção postada no YouTube contendo explicação científica com uso de movimentação corporal e animações visuais, tendo em vista o nosso interesse em explorar o sincretismo em movimento. Destarte, analisamos, aqui, um dos integrantes do *corpus*, o episódio *O que o milho, o arroz e a cana têm em comum?*, do canal Além da Bio (2013a). Esse vídeo tem como objetivo fazer-saber a estrutura e funcionamento da raiz fasciculada e também a importância desse tipo de raiz. Como ele contém discurso oral, transcrevemos – usando as convenções de Jefferson (1984) – a fala da locutora do vídeo⁶, Ísis, para valorizar os aspectos paralinguísticos. Apesar da transcrição original, serão exibidos, na seção de análise, fragmentos provenientes dessa transcrição integral, e dentro de eixos de análise.

Os passos de execução foram, após as primeiras anotações de audiência ao vídeo e transcrição: (i) análise do nível narrativo; (ii) análise da manutenção dos objetos de discurso linguisticamente estabelecidos, segundo proposta teórica apresentada na seção 2; (iii) análise dos elementos não

⁶ Isis Nóbile Diniz é jornalista e especialista em divulgação científica, e é quem profere uma explicação oralmente, dirigindo-se à câmera (ao espectador, que consome o vídeo via YouTube) no vídeo sob exame.

verbais que atuam na referenciação, junto com o plano verbal e (iv) criação de unidades de significação⁷, isto é, *facetadas dos objetos de discurso*, enquanto regularidades.

Dessas etapas, geramos um relato de análise, que se apresenta de maneira resumida (os dados mais relevantes) na seção 4 (Análise e resultados), com observações sobre os fragmentos da transcrição que fazem cumprir nossos objetivos. Os fragmentos são numerados em porções de texto, começando no Enunciado 1 e finalizando no Enunciado 5. Dessa forma, cada Enunciado comporta alguns segmentos informacionais da fala de Ísis, segmentação esta que decorre da interpretação do analista em face de diferentes blocos temáticos no texto e também facilita o processo de análise. Além disso, a seção 4 (a seguir) conta com capturas de tela que ilustram momentos do vídeo em que a visualidade promove a referenciação.

ANÁLISE E RESULTADOS

A construção da monocotiledônea e a metáfora da cabeleira

Três actantes funcionais básicos estão presentes no Esquema Narrativo de *O que o milho, o arroz e a cana têm em comum?*: a raiz fasciculada, Ísis e o Interlocutor. Ísis desenvolve a Manipulação (do percurso do destinador-manipulador, no nível narrativo), que consiste em fazer-fazer. “Nele, um sujeito leva outro a /querer/ ou a /dever/ praticar uma ação” (PEIXE, 2009, p. 21), no caso fazer-participar da brincadeira. Essa disposição oferece expressões para a referenciação, conforme visualizamos na sequência, no Enunciado 1 (E1)⁸.

Enunciado 1

1 o que isso significa? tempo (.)

2 uma raiz fasciculada!

E1 é desenvolvido no vídeo junto à encenação que temos representada na Figura 1, que contém gestuema e desenhos envolvidos na referenciação.

⁷ Essas unidades de significação são diferentes dimensões encontradas na sistematização da análise dos dados.

⁸ Todos os Enunciados, assim denominados, do Enunciado 1 ao 5, são falas reproduzidas (e transcritas).

Figura 1 - Cabeleira 1



Fonte: Além da Bio (2013b).

O desenho *relógio cronometrando o tempo* evoca um *frame* já conhecido, ligado a jogos que se valem de cronômetro. O desenho é *correferencial* à palavra “tempo”. Embora as anáforas parciais sejam normalmente analisadas no plano linguístico, essa ocorrência mostra a anáfora parcial também se manifesta visualmente, pois, no caso em tela, a palavra “tempo” (anáfora parcial) conta com a âncora textual *relógio* (referente visual, preestabelecido), pois a correferência que relaciona “tempo” e o relógio é parcial. Assim, a palavra “tempo” (do segmento 1) é uma anáfora parcial co-significativa⁹ que se conecta ao *relógio*.

Mas o foco dado pela locutora no E1 é o cabelo. O uso dêitico de “isso” faz referência ao cabelo, ao que ele representa no simulacro daquele momento, mediante o gestuema pictográfico *posição de postura: cabeça e cabelos para baixo*.

Assim que Ísis revela a nova faceta do cabelo (ser uma raiz fasciculada) no E1, defrontamos com a metáfora da cabeleira. O gestuema envolvendo o cabelo (Figura 2) ganha, como continuidade, uma anáfora recategorizadora: a nomeação “raiz fasciculada”. A questão, então, é que o gestuema proposto, de uma cabeleira (uma introdução referencial não verbal), é, já no começo, recategorizado para “raiz fasciculada”. Embora a cabeleira (Figura 2) seja uma introdução referencial, a mesma entidade funciona como expressão recategorizadora.

Prosseguindo na análise, debruçemo-nos, agora, sobre o Enunciado 2 (E2).

Enunciado 2

3 as<mo-no-co-ti-le-dô-neas>

4 ó, isso é mais que um pa{{rindo}lavrão é um

5 trava-língua}

6 elas têm uma característica bem marcante: raízes em forma de {{rindo}cabeleira}

⁹ No caso examinado, do E1, a anáfora parcial co-significativa foi um tipo de retomada realizado por SN (sintagma nominal).

No E2, especificamente no segmento 6, é atribuída às monocotiledôneas a particularidade de apresentarem raízes no formato de cabeleira, homologando um atributo já expressamente predicado. Dessa forma, a cadeia coesiva que conecta “monocotiledôneas” a “raiz fasciculada”, por uma relação semântica de meronímia (anáfora indireta)¹⁰, e ambas à imagem da cabeleira, é comprovada. Para além disso, o efeito de brincadeira se intensifica pela performance corporal registrada na Figura 2: Ísis balançando o próprio cabelo, concomitantemente ao final do segmento 6, criando uma *metáfora visual*, que é o nosso principal foco na análise do E2 (como segue).

Figura 2 – Cabeleira 2



Fonte: Além da Bio (2013b).

No final do E2, a metáfora, então, é renovada e homologada, porque, em termos referenciais, a “cabeleira” recupera o primeiro gestuema deste vídeo (dado na Figura 1), de modo que o segundo gestuema é anafórico, co-significativo em relação ao primeiro, formando uma cadeia coesiva na não verbalidade. Quanto ao componente perlocucionário/pragmático e discursivo, o movimento da Figura 2 aponta para a espetacularização (o *pathos*) do objeto de discurso, ratificada pelos traços prosódicos do final do segmento 6.

Não obstante, essa metáfora contribui para o fazer-compreender. Na dualidade entre diversão e seriedade, a voz da ciência é fortalecida também pela performance corporal de Ísis. A modalização veridictória (*logos*) no E2 dá-se por dois motivos: quando é introduzido o termo especializado “as monocotiledôneas”, e, também, pelo fazer cognitivo (sério, intelectual) que se materializa na metáfora. Em RAIZ É CABELO, os aspectos do cabelo transferidos para a raiz fasciculada são “fios que se originam de um mesmo ponto” e “fios que têm o mesmo grau de desenvolvimento”, já que as raízes desse tipo de planta tendem a crescer ao mesmo tempo.

Outro processo referencial é o que acontece entre o nome “as monocotiledôneas” (segmento 3, do E2) e a foto presente na Figura 2. A foto é anáfora correferencial co-significativa do elemento lexical “as monocotiledôneas” e tem uma função demonstrativa importante: a foto permite

¹⁰ Isso porque a raiz fasciculada é um traço muito relevante, marcante (uma parte), de plantas monocotiledôneas.

comprovar que as raízes das monocotiledôneas existem – antecipando-se a um interlocutor que julgaria que o vídeo é apenas uma brincadeira – e que verdadeiramente se parecem com cabelos – as raízes são finas e com tamanho similar entre si –, por influência da restrição de seriedade da DCM.

Examina-se, agora, a unidade de significação *Prototipicidade*.

Prototipicidade

O objeto tido como sendo “as monocotiledôneas” (segmento 3), após ser retomado por “raiz fasciculada”, ganha, ainda, a nomeação de “planta” no segmento 10, Enunciado 4 (E4):

Enunciado 4

10 sabe quais plantas fazem parte desse grupo?

11 o milho com manteiga, que você come na saída do

12 metrô, o a[r]o:::z> e a mil e uma utilidades

13 cana-de-açúcar

“Plantas” tem função prospectiva, anuncia a enumeração dos *tipos* de plantas monocotiledôneas. Para os espectadores entenderem melhor o que é a raiz fasciculada, uma novidade – como se percebe na escolha pela enumeração, por parte da jornalista –, bem como seus exemplares mais conhecidos, o Além da Bio (2013b) usa a categoria *planta* como elemento intermediário entre os exemplares e o termo especializado “monocotiledôneas”, de modo que “plantas” revela-se como hiperônimo *ideal*, como cognitivamente precedente (por isso, uma categoria prototípica) a qualquer outro nome dentro do esquema de inteligibilidade do auditório.

A prototipicidade se manifesta, ainda, nos exemplares de plantas enumerados nos segmentos de 11 a 13 (usados para ilustrar tipos de monocotiledôneas), que são justamente os que acionam domínios mentais cujos conteúdos são familiares ao destinatário. Isto é, os exemplares escolhidos são justamente aqueles mais *típicos* (teoria da prototipicidade).

Em meio a isto, o mais importante é que essa referenciação dos exemplares conta com hipônimos visuais. Isso porque, para cada hipônimo da enumeração linguística, a jornalista mostra, em sua mão (no vídeo), o alimento. Neste caso, há equivalência de sentido entre o elemento linguístico e a entidade visual, caracterizando correferencialidade co-significativa. Um dos hipônimos visuais, por exemplo, é o milho, enquanto hipônimo do grupo das plantas monocotiledôneas (hiperônimo), como se verifica no vídeo do Além da Bio (2013b).

Concentramo-nos, a seguir, no Enunciado 5 (E5), à luz também da prototipicidade.

Enunciado 5

14 esse tipo de planta não tem aquelas raízes que

15 gente desenha

16 as raízes das monocotiledôneas - acertei [...]

A designação “aquelas raízes que a gente desenha” é correferencial a uma parte do quadro ilustrativo que aparece no lado direito da tela (do ponto de vista do espectador), no momento em que o E5 é produzido. O referido quadro, observável na Figura 3, ajuda na explicação sobre a composição da raiz fasciculada.

Figura 3 – Quadro comparativo



Fonte: Além da Bio (2013b).

A raiz fasciculada (lado direito do quadro ilustrativo) recupera o referente principal, as monocotiledôneas, enquanto o outro desenho, da esquerda, introduz o *novo* referente. O sintagma “aquelas raízes que a gente desenha” faz correferência co-significativa com a entidade cognitiva *raiz axial* (lado esquerdo do quadro). Além disso, ambas as estruturas visuais do quadro mantêm relação de meronímia com o antecedente: a imagem da direita, que é uma raiz fasciculada, tem relação de meronímia com “as monocotiledôneas”, e a da esquerda, raiz axial, tem relação meronímica com *outros tipos de planta* (introdução referencial não explicitada), e sinonímica com a âncora “aquelas raízes que a gente desenha”. Quanto a construção de raiz axial, como oposição a raiz fasciculada, é como se a introdução referencial fosse dispensável.

Tem-se, aí, o contrato com a ciência, pois a demonstração morfológica dos tipos de planta atende à restrição de seriedade, com a semiologia da verossimilhança realista (preocupação com uma *verdade* natural), uma das formas de descrição objetiva (CHARAUDEAU, 2009).

A imagem, incluindo o fato de a raiz axial estar à esquerda, mostra que a axial é mais familiar, o membro prototípico da classe das raízes em geral. Os constituintes do sintagma “aquelas raízes que a gente desenha” já indicam tal prototipicidade, pois “aquelas” é facilitador do acesso à memória (por isso, a expressão “aquelas raízes que gente desenha” também é um dêitico memorial, e não

apenas uma anáfora ou antecedente da raiz desenhada na imagem), e o pronome “a gente” aproxima muito os sujeitos do discurso do objeto (a raiz axial, um protótipo), mantendo o fato de “raiz fasciculada” ser algo distante, novidadeiro, por demais diferente.

Apesar da distância entre a raiz fasciculada e o actante Interlocutor, conforme propõe a enunciação do vídeo, a raiz fasciculada ganha *status* privilegiado, porque é o actante que gera mudança (que modaliza o sujeito de estado Interlocutor), porque tende a alterar o que se entende por raiz, submetendo o Interlocutor a novas competência e performances de ciência.

CONCLUSÕES

Este trabalho teve por objetivo demonstrar os mecanismos da referenciação em multissemiose (da *verboaudiovisualidade*), considerando os tipos de anáfora, a conversão do nível narrativo em manifestação plástica (para anáforas visuais) e os efeitos atinentes à DCM.

Constatamos a correlação entre narrativa e elemento visual no fato de as categorias plásticas, com seu caráter de metaforização/fabulação ou mesmo de imprecisão, acompanharem essa etapa de *não prontidão* dos referentes na fase de Manipulação (no E1), em que Ísis modaliza o Interlocutor para o /querer saber/ e /querer fazer/. Isso gera a cena do o *que é o que é* (a adivinhação) e também a cabeleira. Com a configuração metafórica, Ísis assevera que a ciência é divertida (contra uma possível sanção do Interlocutor), mas também busca ponto de apoio em uma categoria prototípica. Dramatiza-se, ainda, o complicado, com a cenografia do trava-língua e com a insistência no termo técnico “monocotiledônea”, por exemplo, nas necessidades de ilustrar o objeto de discurso, dentro do processo de Ísis de /fazer querer saber/.

Outra evidência é a divulgadora modalizando a competência e a performance do Interlocutor, retirando-o da visão restrita ao protótipo de raiz. Essa remodelação se manifesta na dualidade entre, de um lado, um referente ancorado na dêixis memorial (o /saber/ do Interlocutor) e, de outro, um novo referente, que está semissimbolicamente à direita (como novidade) no quadro ilustrativo (Figura 3). Dessa forma, há o esquema narrativo de busca por potencializar o espectador, com a locutora modalizando o /poder compreender/, por intermédio de protótipos, hipônimos e metáfora, três fenômenos marcantes na análise. Outro fator em prol do *logos* é a insistência da locutora no termo técnico e o recurso a demonstração (como a foto da Figura 2), antecipando-se à exigência de seriedade, do contrato de DCM.

Confirmamos o que é identificado em investigações anteriores, que é o movimento textual, na DCM, que se inicia com expressões comuns (o já conhecido) e termina em termos especializados (ZANDONAI, 2012), inclusive com a expressão “plantas” pertinentemente explorada pelo seu *status* cognitivo. Examinando melhor essa questão do já conhecido, constatamos que o sujeito Interlocutor também submete (com o seu fazer) Ísis a modalizações, porque a presença dele *pressiona* a

didaticidade. Isso significa um percurso, de Ísis (destinador-julgador), que consiste de julgar o destinatário-julgado, na medida em que ela aparentemente levanta hipóteses sobre o grau de compreensão que seu parceiro tem do tema. Esse processo, que é de sanção, também providencia de revelar as *avaliações* de Ísis sobre o objeto de discurso: ela modaliza o actante monocotiledônea por acentos de apreciação e espanto. Assim, a configuração narrativa, de base, tem seu correlato na configuração multifacetada do objeto de discurso, como a sua dificuldade para a pronúncia e sua presença *inusitada* no cotidiano etc.

Por fim, os dados mostram que a visualidade atua na atividade de referência, com propriedades e categorias, do objeto de discurso, formalizadas e atualizadas em anáforas visuais. Além disso, tais expressões colaboram para alguns expedientes da mediação da ciência, como a legibilidade comprobatória (argumento de autoridade) e o fazer-sentir, em busca da diminuição da distância entre o polo científico e os espectadores em geral.

REFERÊNCIAS

- ALÉM DA BIO. **Além da Bio**. Ísis Nóbile Diniz e Incubadora Mackenzie, São Paulo, 2013a. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCEaqD42zJ2ONPcxafA6gT4A/about>. Acesso em: 23 dez. 2022.
- ALÉM DA BIO. **O que o milho, o arroz e a cana têm em comum?**. Ísis Nóbile Diniz e Incubadora Mackenzie, São Paulo, 10 set. 2013b. 1 vídeo (1 min 27 s). Publicado pelo canal Além da Bio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhQ9vB7FeJ8>. Acesso em: 23 dez. 2022.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Processos de referenciação – uma revisão classificatória. *In*: XIX ENANPOLL, 19., 2004, Maceió. **Anais** [...]. Maceió [S. I.], 2004.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães; CUSTÓDIO FILHO, Valdinar; BRITO, Mariza Angélica Paiva. **Coerência, referenciação e ensino**. São Paulo: Cortez, 2014.
- CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. *In*: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino e GAVAZZI, Sigrid. (Orgs.). **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27.
- _____. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. Sobre o discurso científico e sua mediação. **Calidoscópico**, v. 14, n. 3, p. 550-556, set./dez. 2016.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GIERING, Maria Eduarda. Referenciação e hiperestrutura em textos de divulgação científica para crianças. **Linguagem em (Dis)curso**, v. 12, n. 2, p. 683-710, 2012.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2013.
- JEFFERSON, Gail. Transcription notation. *In*: ATKINSON, J. Max; HERITAGE, John (orgs.) **Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis**. New York: Cambridge University Press, 1984. p. 9-16.
- KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. Leitura, sistemas de conhecimentos e processamento textual. *In*: _____. **Ler e compreender os sentidos do texto**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 39-56.
- LIMA, Silvana Maria Calixto de; FELTES, Heloísa Pedroso. A construção do referente no texto/discurso: um processo de múltiplas âncoras. *In*: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; LIMA, Silvana Maria Calixto. (Orgs.). **Referenciação: teoria e prática**. São Paulo: Cortez, 2013, p. 30-58.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. *In*: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. (Orgs.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2003.

PEIXE, Letícia de Souza. **Harry Potter e a pedra da narrativa**. 2009. 99 f. Dissertação (Estudos Linguísticos: Linguística do Texto e do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2009.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual**: a construção da imagem. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

RECTOR, Monica; TRINTA, Aluizio Ramos. **Comunicação do corpo**. São Paulo: Ática, 2005.

SANTOS, Leonor Werneck dos; LEAL, Christiana Lourenço. Referenciação e leitura em textos escritos de alunos surdos. *In*: CAVALCANTE, Mônica Magalhães; LIMA, Silvana Maria Calixto. (Orgs.). **Referenciação**: teoria e prática. São Paulo: Cortez, 2013, p. 160-180.

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. **Exercícios de semiótica discursiva**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

ZAMPONI, Graziela. Estratégias de construção da referência no gênero de popularização da ciência. *In*: KOCH, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges; BENTES, Anna Christina. (Orgs.). **Referenciação e Discurso**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 169-195.

ZANDONAI, Marcos Filipe. A construção de objetos-de-discurso em textos de divulgação científica midiática para crianças. **Revista do Edicc**, v. 1, p. 145-155, 2012.

_____. **A referenciação no sincretismo do YouTube**: o caso dos vídeos que divulgam ciência. 2015. 166 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), 2015. Orientadora: Prof. Dra. Maria Eduarda Giering.

A OUTRA MARGEM DA TELA: CORPO-IMAGEM E RESISTÊNCIA INDÍGENA NO CINEMA

Tiago Éric de Abreu (PPGEL-UFU)¹
tiagoabreu@gmail.com

INTRODUÇÃO

O presente trabalho toma a imagem como materialidade de análise, atentando para as produções coletivas de resistência indígena aos modos de subjetivação capitalística; tomamos como *corpus* registros audiovisuais relacionados às mobilizações indígenas, especificamente a produção cinematográfica neste século XXI. Nossas análises se atêm ao jogo de efeitos de sentido percebidos no trânsito da imagem ao texto, e do texto à imagem, dialogando com a Sociologia da imagem, de Silvia Rivera Cusicanqui (2015). Os meandros entre os enunciados linguísticos e as imagens deixam perceber as ordens de enunciação encobertas, dizeres interditados e, em meio a enunciações dispersas, a produção de resistência indígena se materializa em práticas e discursos que promovem intervenções no imaginário colonial, fluxos discursivos que geram mutações na sintaxe da língua capitalista, produzindo memórias e práticas discursivas de reapropriação do corpo, do território, da imagem e da subjetividade, ressingularizando o próprio termo “indígena” e desestabilizando suas implicações semânticas.

O longa metragem *A última floresta*, lançado em 2021, tem seu roteiro criado por Davi Kopenawa Yanomami e Luis Bolognesi, e foi filmado no coração da Floresta Amazônica, onde moram os Yanomami da Aldeia Watoriki, ao pé da Serra Parima, junto com a plêiade de seres – visíveis e invisíveis – que povoam o habitat, de acordo com a perspectiva Yanomami. Por meio da análise da discursividade de alguns de seus planos de cena, e da cenografia da enunciação, refletimos sobre as semiotizações da imagem na produção de memória e resistência à ordem neocolonial, ao apagamento e ao silenciamento das vozes das comunidades indígenas. Isso nos possibilita entrever as produções audiovisuais – sobretudo na forma de vídeos que circulam nas redes –, como espaços de coletivização e territorializações existenciais de comunidades minoritárias, invadidas e silenciadas, naquilo que nos parece ser suas insurgências contra os modos de subjetivação serial neocolonial/neoliberal.

¹ Doutorando em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Uberlândia. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Objetivamos, portanto, problematizar os processos de singularização do corpo comunitário indígena por meio da análise dos dialogismos entre texto e imagem no longa-metragem *A última Floresta* (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021).

Proponho de início alguns questionamentos de pesquisa: como se dá a apropriação das máquinas ético-estética e discursiva (cinema) para os movimentos indígenas? E com quais formas de singularização e reapropriação da imagem e do corpo as produções indígenas de memória dissolvem as codificações que marcam historicamente o cinema – a saber, a função de ser “um poderoso instrumento de propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa”? (JAKOBSON, 2007, p. 154) Ou, como conceber aí processos de reapropriação das memórias/histórias, em contraposição às “dimensões maquínicas de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p. 11).

CORPO-IMAGEM E SUBJETIVIDADE

Atentando para os arranjos segundo os quais os corpos estão ligados uns nos outros em um certo instante e um lugar, produzindo linguagem, uma escuta das mobilizações indígenas por direitos pode provocar percepções de aspectos não evidenciados nas imagens que circulam em páginas de mídias alternativas ao *mainstream*; assim, em nosso procedimento analítico podem fazer emergir, das imagens dos vídeos, aspectos não articulados pelos enunciados linguísticos.

No longa-metragem *A última Floresta* (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021), as imagens da comunidade na Terra Indígena projetam as singularidades locais na forma de um conhecimento sensível, de uma “transferência existencial” (GUATTARI, 1992). Podemos dizer que ocorrem *mutações subjetivas* nos processos de singularização pelos quais o corpo indígena se reapropria da ancestralidade, mitigando a opressão por meio de práticas que estabelecem enunciações/performances dialógicas com relação à memória e à história indígenas. Em suas apropriações dos universos de significação antes interditados aos indígenas, tais como a imagem sonora do vídeo, essas mobilizações do corpo indígena inscrevem na tela não apenas traços de diferença, mas de resistência à mesmidade, produzindo assim uma noção de etnicidade como movimento – entendida como espaço de trânsito. Através desse sistema de autorrepresentação que é o cinema e o vídeo de forma geral, em meio aos movimentos de ocupação e reterritorialização da ancestralidade percebemos a agência das *vozes de autorreferência* no desenvolvimento de uma subjetividade processual, auto-fundadora das próprias coordenadas, processo que Guattari (1987, p. 4) chamou “singularização subjetiva”, o que se mostra não somente como tendência a retomar ou reafirmar territórios e hábitos, adornos, festejos e rituais indígenas, mas como performances que desestabilizam as categorias de cultura, identidade, gênero e etnia.

Lo que caracteriza un proceso de singularización (que, durante cierta época, llamé ‘experiencia de un grupo sujeto’) es que sea automodelador. Esto es, que capte los elementos de la situación, que construya sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia con respecto del poder global, a nivel económico, a nivel de los campos de saber, a nivel técnico, a nivel de las segregaciones, de los tipos de prestigio que son difundidos (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 61).

Esse movimento não se dá pelos modos tradicionais de conhecimento discursivo, senão, nos fluxos de intensidades afetivas – que, em *A última Floresta* se tornam perceptíveis nas cenas de diálogos entre a mulher Yehuana Yaira e as crianças da aldeia.

Imagem 1 – (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021, 52’)



Essas cenas são emolduradas pela ação da *imagem-afecção*, um signo do tipo *ícone*, em que o rosto humano aparece como expressão de afetos – segundo a nomenclatura de Deleuze (2005). Já nas cenas sem fala fica evidente uma dimensão de “interiorização” da subjetividade Yanomami, em que a imagem-composição do rosto e do olhar projeta “signos interiores” não articulados, sobretudo pelo efeito de *close* no rosto de Yehuana. O rosto enquanto imagem imanta a expressão da *faceidade*. Deleuze e Parnet (1987, p. 18), em suas observações sobre a *face*, entendem a *faceidade* como uma função social da visualidade. A dinâmica afetiva é a moção do rosto; mais que forma, o rosto é o parentesco e a correspondência do corpo consigo – o “rosto familiar”; e é essa similaridade do singular local concreto com o todo abstrato da humanidade que *A última Floresta* põe em cena; ademais, o trançado que entrama as imagens é fiado na questão da diferença.

As vozes de resistência, ao invocar a diferença, se contrapõem à tirania da representação, aos sistemas de serialização, e às políticas identitárias e de representação. A força descentralizadora consiste em pensar fora da ideia de “representação”. Com o ensejo da esquizoanálise (YOUNG *et al.*, 2013, p. 91; GUATTARI, 1987, p. 6), encarar a imagem cinematográfica Yanomami como “diferença”

é estabelecer relações não concebidas em termos de uma significação predeterminada, que redundaria nas categorizações automáticas de *semelhança*, *identidade*, *analogia* ou *oposição*, as quais anulam a divergência em prol da repetição do mesmo (estereotípiã; o outro como um “mesmo”). Pensar esses mecanismos nas práticas coloniais e discursos de descolonização coloca a possibilidade de dissolver o racionalismo confinante, e inscrever meta-modelizações que instauram como referências outros universos virtuais e incorporais, diferentes daqueles calcificados pelas *vozes de poder* e de *saber*.

Em *A última Floresta* há uma estética do cotidiano posta em ação. O longa-metragem, com tomadas de cena longas, e poucos cortes, intercepta os Yanomami no tempo e no espaço. Se o cinema é forma que se desdobra no tempo, a pragmática do vídeo é criar testemunhas.

Imagem 2 - (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021, 8' 50'')



Os brancos não nos conhecem. Seus olhos nunca nos viram. Seus ouvidos não entendem nossas falas. Por isso eu preciso ir lá onde vivem os brancos. Por que é preciso ir lá? Não devemos ter medo. Eles não conhecem os Yanomami de perto. Não quero ir lá pra levar comida de festa, nem dança folclórica. Por sermos filhos de Omama, os últimos filhos da Floresta, precisamos lutar para nossas crianças crescerem saudáveis, e nossas filhas crescerem e virarem moças. *Preciso ensinar o nosso pensamento a eles* (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021, 7').

As palavras Yanomami correm na acústica da Floresta, o espaço coletivo os rodeia e congrega. Na cena da qual foi extraída a imagem anterior, a voz de Davi Kopenawa ecoa no centro comum do grande pátio da aldeia, circundado pela habitação coberta de palhas de palmeiras. A aldeia tem grande casa comum (*yano* ou *xapono*) rodeada de jardim-floresta por todos os lados. Nesta arquitetura da convivência onde a propriedade privada não existe – ao menos no modo como ela exista no modo de vida capitalista –, forças geofísicas que converge para um centro poligonal, o pátio de terra nua ao meio da grande casa coletiva, local de cerimônias a céu aberto.

São perceptíveis “outras modalidades de espacialização e de corporalidade”, que as cenas do filme incorporam e projetam. Ademais, tomando a expressão de Guattari (1992, p. 153), “no cinema, o corpo se encontra radicalmente absorvido pelo espaço fílmico, no seio de uma relação quase hipnótica”.

Nos movimentos contemporâneos, em seu trânsito micropolítico pela sociedade tecnocrática, a imagem do corpo indígena viaja pelo mundo, sua voz escrita em “árvores mortas” (livros) expõe as chagas recônditas na longínqua Floresta e os crimes ocultos que ali se perpetram e acontecem nesse instante, em nome daquilo que Davi Kopenawa chamou de “feitiço da mercadoria”, o “espírito maligno do minério”, a “armadilha do garimpo, que liberta fumaça e doença” (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021). (Em yanomami, *xawarawakixi*: “fumaça de epidemia” (PUSSININI, 2020, p. 48).

Imagem 3 – *A última floresta* (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021, 56' 54")



Imagem 4 - (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021, 57')



Imagem 5 - (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021, 57' 19'')



Imagem 6 - (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021, 58' 47'')



Com as transformações da imagem em movimento, no trânsito entre o visível e o sonoro através dos quais a voz Yanomami viaja até o mundo “branco”, *A última Floresta* produz um efeito transversalista, de reconhecimento não apenas do *próprio*, mas um efeito de conhecimento como “transferência existencial”, na expressão de Guattari em *Caosmose* (1992, p. 91), de *transistência* – viver como imagem no outro, produzir a diferença como ligação, relação, produção de efeitos de comunidade, de interdependência para além das dicotomias entre identidade/diferença.

A instauração da diferença no filme, na minha percepção, passa pela função da imagem chamada *des-marca*. O tipo de signo chamado *marca* designa “os aspectos sob os quais imagens são ligadas por um hábito que faz passar de umas para as outras” (DELEUZE, 1989, p. 243). A *des-marca* designa uma imagem desatrelada de suas relações naturais – a dissolução das relações naturalizadas entre o corpo indígena e os estereótipos que encerram esse corpo em um tempo imaginário do passado em que ele não tem voz própria. Esses estereótipos de caricaturização e “anestesia ao outro”

são a persistência no tempo de regimes de corporalização capitalística, e indicam a coexistência e convivência, no presente, de contradições e ordens verbais e implícitas que funcionaram na implantação da oposição colonial.

Naqueles processos que Eliane Potiguara (2018, p. 29) chama “milhares de processos coloniais” estão em ação dispositivos que apagam da memória discursiva a história de resistências ao modo de produção de subjetividade colonial, que coloca para trás da linha do passado longínquo ou remoto os povos desterritorializados: pela fossilização da diferença, o corpo do “índio” é representado como exemplar de um modo de vida arcaico. Na contracorrente dessas tendências, o longa-metragem *A última Floresta* provoca percepções dos Yanomami com um olhar não antropológico, mas de bastante proximidade – haja vista os planos que a câmera móvel cria: a câmera atua como “um ser da aldeia” (KUARAY POTY, 2018, p. 162). Pela incorporação das máquinas de linguagem que os movimentos indígenas buscam reunir forças políticas, coletivas, e se inscrever na história comum, “contemporânea”, frente à negação da existência de seus corpos de saberes, de sua relevância e significância, de suas memórias ou sua “inteligência ancestral”, a história própria de uma coletividade que se inscreve na história a Floresta Amazônica.

Sem pretender “reduzir o ato significativo a uma simples visada intencional” (FOUCAULT, 1999, p. 77), no cinema, os agenciamentos da diferença – sobretudo as alianças políticas de diferentes povos indígenas – geram potenciais de singularização que deslocam sentidos cristalizados na língua-norma colonial.

Percebemos que as insurgências por autodeterminação, em sua significância a-normativa, inscreve o corpo indígena divergente em uma outra “margem da tela”, no movimento das vozes de autorreferência que se projetam desde o silêncio da opressão e circulam sobretudo em fluxos discursivos margilíneos e nas mídias alternativas e ou independentes, no cinema, mas também nas obras de arquivistas em galerias nacionais e internacionais.

CINEMA E LINGUAGEM: A SINTAXE MUTANTE DAS LÍNGUAS DE RESISTÊNCIA

Na percepção de Deleuze (2005, p. 311), o cinema não constitui língua, nem linguagem; para ele, o cinema opera com uma “matéria inteligível”. A dimensão fenomenológica da percepção e do pensamento seria da ordem no pré-linguístico, operando com imagens e estabelecendo pontos de vista sobre seus processos na forma de signos que possuem um caráter *pré-significante*.

O cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios ‘objetos’ (unidades e operações significantes). Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-

linguísticas), e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). Ele constitui toda uma ‘psicomecânica’, o autômato ou o enunciável de uma língua, que possui lógica própria. A língua tira daí enunciados de linguagem com unidades e operações significantes, mas o próprio enunciável mais suas imagens e signos são de outra natureza. Seria o que Hjelmslev chama de ‘matéria’ não linguisticamente formada, enquanto que a língua opera por forma e substância. Ou melhor, é o significável, primeiro, anterior a qualquer significação, que para Gustav Guillaume era a condição da linguística. Compreende-se então, a ambiguidade que percorre a semiótica e a semiologia: a semiologia, de inspiração linguística, tende a fechar sobre si o ‘significante’, e a separar a linguagem das imagens e dos signos que constituem sua matéria-prima. Chama-se semiótica, ao contrário, a disciplina que só considera a linguagem com relação a esta matéria específica, a imagem e os signos. Claro, quando a linguagem se apodera da matéria ou do enunciável, ela faz deles enunciados propriamente linguísticos que já não se exprimem em imagens ou em signos. Mas mesmo os enunciados, por sua vez, se reinvestem em imagens e signos, e fornecem de novo o que é enunciável.

Conforme coloca Deleuze (2005, p. 312), por sua ação psicomecânica (automática, relativa ao “autômato espiritual”, esforço de autonomia pelo qual o pensamento pensa a si mesmo), o cinema seria um sistema de imagens e signos pré-linguísticos.

Deleuze descreve o cinema como um “órgão de uma nova realidade” (1983, p. 13), transdutor de percepções. No vídeo, a montagem, as justaposições de cenas pelos pontos de corte, a edição, constituem um “tecido sem costuras” (DEBRAY, 1994, p. 252). Esse sistema de criação de imagem põe em ação formas de percepção audiovisual em que as relações entre imagem e subjetivação não são óbvias.

Nossas reflexões finais derivadas deste estudo são de que, no jogo de forças instituídas pelos modos de subjetivação colonial-capitalística, as subjetivações da autodeterminação indígena fazem contraponto à hibridação forçada nas políticas estatais de relação com o outro.

A última Floresta encena as reações de forças dentro das comunidades em contraponto ao choque provocado pelos modos de subjetivação vindos do exterior, da colonização e da sociedade neocolonial dos Estados-nações.

Quando falamos em subjetividade, portanto, temos em vista seu aspecto processual coletivo, em que pesa a reestruturação das sociedades indígenas no contexto neocolonial. Se consideramos o potencial epistemológico e teórico da história oral, os registros de memória produzidos com a máquina audiovisual são pertinentes à ocupação indígena dos espaços antes interditados às “minorias”, e se constituem por meio de discursos insurgentes, em uma dispersão de enunciações da resistência em diversas frentes de luta que se comunicam.

O longa-metragem *A última Floresta* cria “Territórios existenciais”, engendrando “novas linhas de possível” (GUATTARI, 1992, p. 84), que extravasam as correntes de subjetivações produzidas pelos discursos antropológicos e psicológicos, tanto da tradução analítica-interpretativa do outro

quanto da perspectiva “participativa” da etnografia, e deixam pairando, sem resolução, as tensões entre um fora e um dentro da comunidade-Floresta; a função da câmera se convertendo de simples mediadora em transdutora. A transdução que a máquina audiovisual provoca é no seio da própria subjetividade, atuando na produção de percepções em que o corpo do outro resiste à sua objetificação e sujeição; permeadas pelos elementos pré-significantes que encarnam no corpo indígena em cena, as significações de *A última Floresta* induzem não o estranhamento ou a familiaridade, mas a imagem se convertendo em amplificação do singular, das cores locais.

Os agenciamentos de ancestralidade no filme se dão pela atuação em cenas de falas em que um discurso de politização delibera a atitude coletiva da comunidade, em que se constrói um posicionamento diante da sobrevivência política da comunidade, em suas necessidades coletivas de autodeterminação, na dinâmica e no jogo das forças internas/externas à comunidade-Floresta.

Imagem 7 - (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021, 50')



Nas legendas da cena capturada pela imagem acima, a personagem Yehuana argumenta que

os antepassados não ensinam à toa; criar uma associação de mulheres seria bom. Poderíamos trocar mais cestos por alimento. [...] Assim poderemos depender menos dos homens. [...] Nós mulheres podemos tecer mais se estivermos juntas. Em grupo, como Associação, podemos trocar mais pra não passar fome” (KOPENAWA; BOLOGNESI, 2021, 50’).

A remissão a Mamurona – ancestral que ensinou às mulheres Yanomami a arte de tecer cestos de palha – se dá num contexto de fala, ou uma cenografia em que o produzir com as mãos e o dizer estão entretecidos, língua e artesanaria se ligam, de modo que a memória e o sentido dos fazeres e saberes no tempo presente são fiados na continuidade da narrativa que se funda nas epistemes ancestrais, nas memórias dos antepassados, resignificadas no presente da enunciação. No discurso assim constituído, a ancestralidade é redesenhada na forma da mudança, da transformação sem ruptura com o passado e com a memória dos mais antigos, seus feitos, saberes e tradições, mas sim

de sua ressingularização. Nessa cena de fala, a oralidade é marcada pela presentificação da memória reorganizada discursivamente, pela transmissão e reapropriação da história na mobilização política da coletividade, bem como pelo agenciamento coletivo do saber-fazer, movimentos que não apenas traduzem os saberes transmitidos entre gerações em termos da experiência presente, mas promovem sua mutação no presente das/os práticas/discursos.

REFLEXÕES PARA OUTROS POSSÍVEIS: APONTAMENTOS

Algumas produções do cinema indígena no Brasil, assim como na Índia (MATTA, 2016, p. 340), de alguma forma perpetuam as línguas minoritárias em contraposição à normatividade da semiosfera dominante. Parafraçando Irandé Antunes, que escreveu um livro chamado *Lutar com palavras*, o cinema indígena é uma batalha com imagens de uma guerra maior, o verdadeiro embate que travam contra o socavamento dos direitos individuais e coletivos, espalhando-se focos de resistência organizada nos mais diversos campos de atividade. Nesses campos heterogêneos de ação política se entrecruzam diversos fatores agenciados na enunciação de resistência; em cada manifestação ou produção semiótica do movimento fluem formas de assemblagem de subjetivação diferentes, que estão relacionadas com as interfaces dos meios de expressão e das máquinas de linguagem postas em ação. Muitas curtas e longas-metragens indígenas encenam o corpo-lugar, o corpo-território – a relação genética entre comunidade e o entorno verde. Por exemplo, a partir de seu comentário sobre o documentário *Shomōtsi* (ASHANINKA, 2001) – produzido por videastas do povo Ashaninka –, Andrea França (2006) versa sobre a livre afirmação dos corpos como condição do cinema: “essas imagens criam um cinema absolutamente igualitário, um cinema onde cada corpo - seja ele da planta, da concha, do jacaré, da cutia, da criança, do velho - tem o mesmo valor que um outro para a câmera, todos eles igualmente diferentes, importantes”.

O corpo-imagem indígena, em seus *devires*, aparece-nos assim não mais como mero signo da diferença, mas o vemos agora exposto em sua substancialidade singular, ocupando a outra margem da tela; corpo e imagens de subjetividades que encarnam a intersecção dos mundos e universos, perspectivas, para além do dualismo colonial que reduz a alteridade ao jogo entre o indígena e o ocidental.

REFERÊNCIAS

- ASHANINKA, Valdete Pinhanta. **Shomõtsi**. (42 min.). Vídeo nas Aldeias, 2001.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**. Ensayos. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- DEBRAY, Régis. **Vida y muerte de la imagen**. Historia de la mirada en Occidente. Trad. Ramón Hervás. México: Paidós, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema I. A imagem-movimento**. Trad. Eloisa de A. Ribeiro. SP: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II. A imagem-tempo**. Trad. Stella Senra. Brasiliense, 1989.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos I**. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- FRANÇA, Andrea. **A livre afirmação dos corpos como condição do cinema**. Vídeo nas aldeias, 2006. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca>. Acesso em 26 dez. 2021.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose. Um novo paradigma estético**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, Félix. De la production de subjectivité. **Chimères – Revue des schizoanalyses**, n. 4, p. 1-19, 1987.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética, cinema**. Trad. Francisco Achcar. SP: Perspectiva, 2007.
- KOPENAWA, Davi Yanomami; BOLOGNESI, Luis. **A última Floresta**. Longa-metragem – (76min.). Brasil, 2021.
- KUARAY POTY, Ariel (Ortega). Eu sou Ariel, trabalho com cinema. Ariel Kuaray Poty, em guarani. Raio do sol. **Fronteiras**, Revista Catarinense de História, n. 31, p. 159-163, 2018. Disponível em: <https://ayalaboratorio.files.wordpress.com/2018/12/10569-121-35758-1-10-20181022.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2022.
- MATTA, Mara. “Multilingualism and Indigenous Cinema in Northeast India: The case of Kokborok language films”. In: MAMULA, Tijana; PATTI, Lisa. **The multilingual screen: new reflections on cinema and linguistic difference**. P. 335-350. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade mulher, metade máscara**. Rio de Janeiro: Grumin, 2018.
- PUSSININI, Delviane. **Princípios epistêmicos xapírimuu e povo da mercadoria em Davi Kopenawa**. 102f. (Dissertação) – Mestrado em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2020.
- YOUNG, Eugene B.; GENOSKO, Gary; WATSON, Janell. **The Deleuze & Guattari dictionary**. New Delhi: Bloomsbury, 2013.

A RESPONSABILIDADE DO SUJEITO NO DISCURSO DA PÓS-VERDADE POR UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

Mara Rubia Rodrigues Freitas - PUCRS

mara.freitas@edu.pucrs.br

O PROBLEMA DA PÓS-VERDADE PARA O ATO ÉTICO

Pós-verdade, palavra campeã do ano de 2016 em "potencial duradouro" e "significância cultural" segundo júri da editora do Dicionário Oxford, significa "relativo a ou que denota circunstâncias nas quais fatos objetivos são menos influenciadores na formação da opinião pública do que apelos à emoção ou à crença pessoal". Seja por um ou outro quesito que lhe tenha garantido a popularidade e o título, o fato é que pós-verdade interessa menos como verbete do que como fenômeno linguageiro – e, por conseguinte, sociocultural – que se alastra pelas relações humanas em todas as esferas, pondo irreversivelmente à mostra a dificuldade de enfrentamento da realidade, melhor dizendo, pondo à mostra a dificuldade de sustentar o peso da nossa singularidade em meio à intersubjetividade que nos constitui e atravessa.

No horizonte do indivíduo comum, sócio-historicamente situado no hoje, que dissemina em sua rede social discursos de ódio, preconceito e incontáveis atavismos culturais que já supúnhamos para além do (ultra)passado, bem como assumindo o referencial teórico do Círculo de Bakhtin, pós-verdades são poderosos signos ideológicos (Volochinov, 2018) que merecem atenção não apenas porque destronam a verdade de sua condição de valor balizador e transformador da realidade, rebaixando-a a matéria-prima de relativizações falaciosas e tendenciosas, mas sobretudo por um efeito colateral perigosamente esgarçador do tecido social que nos constitui como sujeitos: o afrouxamento do laço ético que, ao amarrar cada enunciado que proferimos, dá o ponto de arremate à nossa singularidade tão visceralmente costurada na alteridade. É flagrante o potencial disruptivo da pós-verdade que, ao cooptar quem a replica a aderir apressada e acriticamente a vozes de veracidade e motivação duvidosas, leva o sujeito a emprestar sua própria voz ao outro tão somente como uma câmara de eco. Ainda que se evoque uma suposta autoridade para assumir o comando do ato enunciativo (Deus, ou uma celebridade midiática, ou um cientista controvertido, por exemplo) não há legitimidade nesse álibi. Ao contrário, trata-se de um pseudoálibi, pois a responsabilidade última sobre o evento-ato de seu próprio existir, neste mundo de linguagem, recairá indesejavelmente sobre quem empunha a palavra e a ela dá curso.

Nesse sentido, talvez o que de mais nocivo e insidioso haja na viralização da pós-verdade, considerando a capacidade que tem ela de produzir um pseudoálibi para o falante, seja inocular certo relaxamento ético no centro axiológico do ato enunciativo por conta de uma ilusória terceirização da responsabilidade sobre o que é dito. Em nome dessa falsa imagem oracular (de que ali não está a minha voz, mas a voz de alguém que fala através de mim), o sujeito vive a fantasia de que a legitimidade de sua existência não advém dele, mas sim da autoridade do outro, em nome de quem é desculpável agir e inimputável responder. De fato, esse pseudoálibi poderia até mesmo colocar o falante em uma condição de entorpecimento da sua singularidade sócio-histórica, não fosse pelo fato de que a todo engodo, cedo ou tarde, sobrevém a desmistificação e, portanto, o sujeito sempre será alcançado pela responsabilidade do seu ato.

Uma vez estabelecido o ponto de partida desta reflexão, e considerando ainda a proliferação, nas mídias sociais, de mecanismos de vulnerabilização do sujeito ante posturas sociopolíticas requentadas de um passado de totalitarismo supostamente suplantado, o propósito deste artigo é refletir sobre a responsabilidade do sujeito no discurso da pós-verdade, tomando por referencial teórico os conceitos de sujeito, ética e verdade do Círculo de Bakhtin.

Este estudo é de cunho eminentemente teórico especulativo e, portanto, o método adotado nesta reflexão consistiu na revisão bibliográfica dos conceitos bakhtinianos antes mencionados, e na análise de sua dinâmica no discurso da pós-verdade. O presente artigo está estruturado nas seguintes seções: 2. *O sujeito, a palavra do outro e a responsabilidade*; 3. *Verdade e ética*; 4. *Sobre pós-verdade, fato e valor*; 5. *Considerações finais*.

O SUJEITO, A PALAVRA DO OUTRO E A RESPONSABILIDADE

Para ser humano, é preciso existir no plano espaço-temporal da cultura. Embora nascer, crescer e morrer sejam etapas pelas quais todos passamos enquanto organismos vivos, é a narrativa linear e unificadora dos episódios que envolvem os nossos corpos e os corpos dos outros que nos constitui como indivíduos; nesse sentido, somos datados e situados na história, tributários do seu conjunto de valores, o que Bakhtin (1920-1924/2010) nomeia como a nossa condição de ser-evento. Por outra via, somos também seres inacabados e inacabáveis, seres em devir, em vir a ser algo para o qual não há significação capaz de abarcar a totalidade. Algo em nós é fluxo, sempre escapa à nomeação do outro que nos constitui sem nos concluir. Como sujeitos, não somos produto, mas processo, e nos projetamos, inclusive, para além das fronteiras de nossa existência corporal, na repercussão dos nossos atos.

Dado que a narrativa que nos constitui é primeiramente produzida pelas outras pessoas a nosso respeito (pais, professores, amigos, etc.), a alteridade é fundante do que reconhecemos como sendo nós mesmos. Se, no início da vida, o olhar e a palavra do outro ocupam quase todo o espaço

no processo de estruturação e legitimação da nossa subjetividade (Bakhtin, 1922-1924/ 2011), quanto mais amadurecem as relações intersubjetivas, tanto mais nos apropriamos da palavra alheia, mais nos deslocamos da condição de objeto para a de sujeito, da posição daquele que é nomeado para a de quem nomeia. Apesar da relativa perda de território do outro à medida que o eu se emancipa, o nosso estatuto de seres em devir requer espaço para que seu movimento se realize, espaço esse aberto justamente pelo exercício da alteridade no que tem ela de mais valioso: o poder de nos desacomodar, de pôr em xeque simbolizações e crenças, de tensionar enfim a borda do real. O contínuo processo de construção do humano, no fio da história de si e do mundo, não se dá no insondável interior do sujeito, mas sim no intervalo que se abre entre os sujeitos para que se enunciem (anunciem?) uns aos outros como seres de linguagem.

Segundo Bakhtin, linguagem é atividade intersubjetiva, responsiva e valorativa, materializada em enunciados atravessados pelas vozes de enunciados anteriores que se tensionam dialogicamente, ora convergindo, ora divergindo; nessa dinâmica, produzir sentidos é atingir equilíbrios provisórios conforme o posicionamento axiológico assumido pelo sujeito em relação aos discursos a que ele responde e aos que intenta provocar. Ao mesmo tempo sustentados pela estrutura (em devir) e projetados no ato (em evento), somos seres de linguagem ativamente responsivos, pois respondemos ao outro a partir do nosso centro de valor, cujo cerne é o tom emotivo-volitivo com que reagimos e nos posicionamos diante da pluralidade de vozes que ecoam na cadeia da fala e da vida. Nessa perspectiva, mais do que responder avaliativamente, somos responsáveis por esse ato.

Por fim, ainda que constituído em alteridade e enformado pela cultura, o sujeito bakhtiniano é singular, pois ocupa um lugar único e inabdicável como agente axiológico dentro do ato enunciativo. É ele que toma posição em meio às vozes que se tensionam, ele que se projeta na resposta, que se responsabiliza pela assinatura impressa no mundo. Ao se constituir no ato, pelo ato e para o ato enunciativo, ali o sujeito assume seu estatuto de ser não-indiferente, ser participativo nos objetos sobre os quais se enuncia e pelos quais simultaneamente se constrói.

VERDADE E ÉTICA

Perspectivando a verdade em uma dupla articulação *singular-universal*, encontramos em Bakhtin duas palavras para defini-la: *istina* e *pravda* – ambas no original russo. Principiemos por *istina*, a verdade em seu valor para a humanidade, fruto de uma construção sócio-histórica que, justamente por seu moto de comprovações e falseamentos e pelo rigor metodológico, se apresenta íntegra e confiável para nós. *Istina* é o conhecimento construído pela história, pela ciência, pela arte, o discurso universal e abstrato da cultura ao qual respondemos e recorreremos para fazer a leitura do nosso mundo concreto e particular.

Pravda, por outro lado, é a verdade do nosso ponto de vista individual, embora jamais abdicamos da referência em *istina* e sua historicidade. *Pravda* é o reconhecimento do conhecimento, mas não do objeto em si, e sim da nossa relação singular com o objeto, da nossa ação ativo-responsiva ao objeto, da nossa reação emotivo-volitiva a ele, tal como uma superfície refratora que abre ângulos de visão para que vejamos a nós mesmos no ato de contemplar o objeto. na eventicidade que nos constitui. Importante não perder de vista que é impossível ao sujeito escapar de *pravda*, tanto quanto é impossível a *pravda* escapar de *istina*.

O ato – considerado não a partir de seu conteúdo, mas na sua própria realização – de algum modo conhece, de algum modo possui o existir unitário e singular da vida; orienta-se por ele e o considera em sua completude – seja no seu aspecto contedístico, seja na sua real facticidade singular; do interior, o ato não vê somente um contexto único, mas também o único contexto concreto, o contexto último, com o qual relaciona tanto o seu sentido assim como o seu fato, em que procura realizar responsabilmente a verdade [*pravda*] única, seja do fato seja do sentido, na sua unidade concreta (BAKHTIN, 1920-1924/1986, pp. 75-76)

Evento singular de existir é o que Bakhtin chama de ato; é o que une sentido e existência em uma dupla mão: responsabilidade especial (quanto ao conteúdo) e responsabilidade moral (quanto ao existir). Viver é um ato ético pois o conteúdo, o sentido do que faço (por ações, palavras ou pensamentos) não é suficiente para que eu tome a decisão de agir. É preciso que eu tome a decisão de agir, falar, pensar em algo com o que de mim é mais singular: a minha emoção e a minha vontade. Viver é o ato de responder emotivo-volitivamente ao mundo, é deixar nele a assinatura da minha existência. E essa assinatura, cujo tom valorativo rege o meu ato, é o espaço de liberdade da minha subjetividade, mesmo atravessado por vozes de outros discursos em constante jogo de forças.

Por outro lado, o fato de que sou livre para empenhar minha responsabilidade, mas não para abdicar dessa liberdade, me projeta eticamente na existência sem alibi. Por essa ótica, ato ético se define na medida em que é ato da vontade humana, responsivo e responsável. Eu respondo aos atos de outros e suscito sua contrapartida, mas igualmente assumo a responsabilidade pelas escolhas que fiz, pelos valores que sustentam as minhas ações, palavras e pensamentos. Algo que ninguém pode fazer por mim.

Ao propor que o ato seja perspectivado “não a partir de seu conteúdo, mas na sua própria realização”, Bakhtin desloca a ética para o fazer concreto de cada indivíduo particular em cada situação vivida, responsabilizando-o pela verdade ali construída. Essa torção de modo algum implica uma negação do aspecto universal do conhecimento, sócio-historicamente construído; o que aqui se coloca é a participação do sujeito no existir-evento onde (e somente onde) a verdade se legitima.

Todo o contexto infinito do conhecimento humano teórico possível – o da ciência – deve, para minha unicidade participante, tornar-se algo de responsabilmente reconhecido, o que não diminui nem deforma o que é verdade [istina] autônoma desse conhecimento, mas o completa até que se torne verdade [pravda] em sua validade compulsória. E uma semelhante transformação do conhecimento em reconhecimento não é, de modo algum, uma questão de sua utilização imediata como meio técnico para a satisfação de alguma necessidade prática da vida; reafirmamos que viver a partir de si não significa viver para si, mas significa ser, a partir de si, responsabilmente participante, afirmar o seu não álibi real e compulsório no existir. (BAKHTIN, 1920-1924/1986, p. 104)

Considerar que, em ato, o indivíduo faz o reconhecimento (*pravda*) do conhecimento (*istina*), mais do que abarcar singularidade e universalidade no conceito de verdade, implica inscrever aqui os limites da responsabilidade do sujeito e, por conseguinte, os contornos da ética bakhtiniana. O reconhecimento responsável do conhecimento sócio-histórico por parte do sujeito singular há de respeitar a própria historicidade que levou à construção e consolidação de verdades cujas bases remetem às ciências naturais e humanas no conjunto de suas evidenciações e no rigor de seus métodos. Logo, se a participação do sujeito no ser-evento se dá por meio de *pravda*, de onde o tom emotivo-volitivo faz emergirem observador e observado como construtos em alteridade simbiótica, tal nível de participação torna ainda maior a responsabilidade do indivíduo quanto às fronteiras de *istina*.

Com efeito, a condição de não-álibi na existência, que leva o sujeito a viver *a partir de si* e não *para si*, é condição suficiente para que nos sintamos responsáveis pelo evento singular de existirmos. Uma vez inscrita na responsabilidade do individual ante o coletivo, *pravda* não poderia de fato decair a um utilitarismo em nome de interesses pessoais, como refere Bakhtin. Visto que o sujeito está imerso na cultura de seu tempo, ele não pode levianamente denegá-la pois o seu agir “é o mediador entre a *istina* dos valores da humanidade e a *pravda* manifesta em suas circunstâncias (Sobral, 2019, p. 100).

SOBRE PÓS-VERDADE, FATO E VALOR

Alguns consideram que o discurso da pós-verdade corresponde a uma suspensão completa da referência a fatos e verificações objetivas, substituídas por opiniões tornadas verossímeis apenas à base de repetições, sem confirmação de fontes. Penso que o fenômeno é mais complexo que isso, pois ele envolve uma combinação calculada de observações corretas, interpretações plausíveis e fontes confiáveis em uma mistura que é, no conjunto, absolutamente falsa e interesseira. Não se trata de pedir ao interlocutor que acredite em premissas extraordinárias ou contraintuitivas, mas de explorar preconceitos que o destinatário cultiva e que, gradualmente, nos levam a confirmar conclusões tendenciosas. (Dunker, 2017, p. 25).

Quando o psicanalista Christian Dunker alerta para o fato de que não há sinonímia entre pós-verdade e *fake news*, ainda que estas transitem no bojo daquela, o que nos interessa, no campo deste recorte bakhtiniano, é que a evocação e a articulação de conteúdos acreditados pela cultura para envernizar de aparente verdade proposições falsas e conquistar a adesão de milhares de pessoas não passa de uma cortina de fumaça: ali estão presentes fato e valor, *istina* e *pravda*, universalidades e singularidades, mas que servem a atos distintos. Na pós-verdade, assim como em todo discurso, o sujeito se engaja no ato enunciativo, responde a ele e, por meio dele, se posiciona axiologicamente no mundo. Mas o seu real lugar de fala não está ali, na materialidade daquelas palavras, e tampouco está ali o que o sujeito diz de si mesmo na sua fala. Há um desvio, uma refração entre o dito e o dizê-lo.

O ponto a considerar, onde Bakhtin nos ajuda a avançar, é que, no campo da pós-verdade, a resposta emotivo-volitiva, em nome da qual o sujeito empresta a própria voz a discurso alheio, não está a serviço do ato enunciativo ali presente. A resposta emotivo-volitiva está sim a serviço da confirmação de crenças limitantes que moram no passado e que, de lá, são alavancadas pelo medo, pela ignorância, pelo ressentimento. No discurso que viceja nas mídias sociais, ao sabor da relativização volátil de avatares desencarnados, vemos se liquefazerem instituições as quais, há bem pouco, ocupavam o altar das referências do que é civilização, como a Ciência, a Ética, a Política, a Arte, a Fé. Quando tudo pode ser desdito, o que resta a dizer?

Observemos a postagem a seguir, veiculada no Instagram, cujo objetivo é negar a ida do homem à Lua e, por conseguinte, a evidência da esfericidade da Terra:



A postagem, retirada da página *terraplana.br*, tem o propósito de rechaçar o dado científico sobre a esfericidade do planeta Terra mediante uma denúncia de fraude na evidência da ida do homem à Lua. Ao sugerir que a fotografia foi forjada em estúdio, todo o seu teor de prova fica desconstituído, inclusive a imagem esférica do planeta em segundo plano. Esse é o fato enunciado. Mas o valor não coincide com ele, pois não se trata de pôr em dúvida a lisura de um achado científico, e sim de se opor ao próprio discurso da Ciência, em especial ao discurso que afirma não ser o homem o centro nem do universo, nem da criação e nem mesmo de sua própria consciência – apenas para fazer uma ligeira referência ao percurso que trilhamos no campo da Astronomia, da Biologia e da Psicanálise até aqui. Tal rejeição à periferia de eixos tão caros à autoestima de nós humanos, decerto traz um desconforto que a pós-verdade se dedica a minimizar por meio do negacionismo. E, para além desse alívio imediato, o que se põe no lugar de fala da Ciência se esta é dali destronada, senão o discurso da ignorância justificada pelo esvaziamento das instituições que fizeram de nós humanidade? O que se põe no lugar do método científico objetivo senão a crença subjetiva? Esse é o valor enunciado.

Dito em termos mais estreitamente bakhtinianos, e voltando agora ao problema da responsabilidade do sujeito no discurso da pós-verdade, no exemplo anterior vemos o sujeito, vemos o objeto/fato, vemos o acento de valor sobre o objeto/fato; mas não há a coincidência entre fato e valor no mesmo ato. É nesse sentido que os “preconceitos que o destinatário cultiva” lhe servem como um pseudoalibi, pois a voz que se manifesta no oráculo da pós-verdade não é de nenhum outro senão do próprio sujeito, presentificando (ainda que) enfiadamente as suas emoções e a suas vontades mais inconfessas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recapitulando as reflexões sobre sujeito, ética e verdade aqui propostas, percebemos que o afrouxamento do laço ético na disseminação da pós-verdade nas mídias sociais não passa de aparência, pois não desresponsabiliza o sujeito por emprestar a sua voz, por empenhar o ato ético de seu existir como ser-evento àquele discurso impostor. Não é possível terceirizar e tampouco diluir a legitimidade de nenhum ato enunciativo, sequer desviar o acento de valor para outro ato subjacente, porque enunciar-se é responder ao outro com o que de mais singular há em nós: a nossa emoção e a nossa vontade.

Não podemos esquecer que somos seres de linguagem, de fala para ser mais precisos. Nesse sentido, a nossa subjetividade se constrói nos espaços de alteridade, nas evocações dos outros, nos sons e gestos que eles nos devotam e que acabam por nos ensinar a natureza da relação existencial, isto é, a relação sujeito-objeto. Se, no início de nossa existência, não distinguimos a diferença entre nós e a nossa mãe, por exemplo, a nossa condição de seres em devir é o contínuo processo de

emancipação da posição de objeto para a de sujeito; e isso se dá pela palavra que vamos conquistando para nós mesmos, pelo tom da nossa própria voz ao assumi-las como verdade válida. Assim nos tornamos humanos: à medida que nos responsabilizamos pelas palavras plenas de conteúdo e de valor com que respondemos ao outro.

Por isso, a emancipação da palavra alheia não pode jamais ser retardada, ou pior, posta em suspenso como pretende a pós-verdade. Por isso não é lícito, sob qualquer pretexto, incentivar o sujeito a se acomodar ilusoriamente nos limites da palavra do outro. Por isso não há anistia para um discurso que pretende tão somente exercer controle e objetificar a singularidade do sujeito para obter vantagem sobre o seu corpo, fazê-lo consumir, replicar e marchar ao sabor de palavras de ordem proferidas por vozes escamoteadas em nome de ideais obscurantistas.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável** (1920-1924/1986). Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética**. In: Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, (1922-1924) 2011.

DUNKER, Christian. **Subjetividade em tempos de pós-verdade**. In: DUNKER, Christian et al. Ética e pós-verdade. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

SOBRAL, Adail. **A filosofia primeira de Bakhtin – roteiro de leitura comentado**. 1 Ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2019

VOLOCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. S. Grillo e E. V. Américo 2. ed. SP: Editora 34, 2018.

A SÔNIA, DE CLAUDIA ANDUJAR: ENTRE A REALIDADE E A IMAGINAÇÃO

Jéssica Lacerda (UFMS)¹

Eluiza Bortolotto Ghizzi (UFMS)²

INTRODUÇÃO

Em 2015, no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, esteve aberta a exposição intitulada *Claudia Andujar: no lugar do outro*³. A mostra teve como intuito apresentar trabalhos pouco conhecidos da primeira parte da carreira da fotógrafa Claudia Andujar⁴ e, dentre eles, foi exposta a obra fotográfica *A Sônia*⁵. Conforme relata o livro-catálogo *Claudia Andujar: no lugar do outro* (ANDUJAR, 2015, p. 168), sobre o ensaio fotográfico *A Sônia*:

Entre 1970 e 1971, Andujar conheceu a modelo Sônia, que tentava a sorte em São Paulo. Sem sucesso na cidade, Sônia decidiu voltar à Bahia, seu estado natal, mas antes aceitou posar para a fotógrafa. Durante três horas, Andujar consumiu dez rolos de *slides* em cores. Pouco tempo depois, insatisfeita com o resultado, a artista refotografou os *slides* com a ajuda de um aparelho conhecido como Repronar, que permitia combinar imagens, adicionar filtros de cores e manipular a exposição. Foi assim que chegou a um conjunto de 90 imagens, projetado em parte no Masp em junho de 1971 ao som de “*I Had a Dream*”, de John Sebastian, e publicado no primeiro número da *Revista de Fotografia*, que tinha George Love como editor fotográfico. *A Sônia* é uma radiografia da alma feminina.

¹ Mestranda em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). E-mail: jeslacerda@gmail.com.

² Professora doutora do curso de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). E-mail: eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com.

³ A exposição ocorreu entre 25 de julho e 15 de novembro de 2015, e contou com quatro núcleos: famílias brasileiras, histórias reais, cidade gráfica (núcleo onde foi exposta a série fotográfica *A Sônia*) e natureza.

⁴ Claudia Andujar (1931) é uma fotógrafa nascida na Suíça, que morou em vários países como Romênia, Hungria e Estados Unidos. Em 1955 veio ao Brasil para reencontrar sua mãe e decidiu estabelecer-se no país, onde deu início à carreira de fotógrafa. Realizou trabalhos fotográficos a pedido de revistas nacionais e internacionais. Seu trabalho mais conhecido é o registro dos índios Yanomami, que deu origem a exposições e ao livro *Yanomami* (1998).

⁵ *A Sônia* é um políptico formado por 18 fotografias que fez parte da obra *Claudia Andujar: no lugar do outro*, em que o panorama geral pode ser conferido no link: <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-no-lugar-do-outro/>. Também é possível ter acesso à série no livro-catálogo da exposição, *Claudia Andujar: no lugar do outro*, de 2016, e no *Google arts & culture* na página da fotógrafa Claudia Andujar. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m0t5fq9r?hl=pt-br>. Acesso em: 2 jan. 2023.

Figura 1 – Claudia Andujar, fotografia da obra *A Sônia* (1971)



Fonte: Andujar (1971a)⁶.

Figura 2 – Claudia Andujar, fotografia da obra *A Sônia* (1971)



Fonte: Andujar (1971c)⁷.

⁶ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-s%C3%B4nia-8-claudia-andujar/vQE-wkixWft4IA>. Acesso em: 2 dez. 2022.

⁷ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-s%C3%B4nia-17-claudia-andujar/cgH5YoWMZalM1g>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Fotografar é uma ação que pressupõe escolhas, é um ato expressivo do fotógrafo, que direciona seu enfoque aos motivos e aos pontos de vista que quer alcançar. Seleccionamos as Figuras 1 e 2 para observá-las neste início de reflexão sobre a obra *A Sônia*, pois acreditamos que ambas mostram as diferenças no tratamento das imagens e, também, as potencialidades das imagens produzidas por Claudia Andujar para a referida obra, embora todas as fotografias deste conjunto tenham em comum o fato de serem fragmentos de um corpo feminino e que não se enquadram em retratos convencionais. Numa entrevista à *Revista de Fotografia* (1971), a fotógrafa relata:

[...] o corpo humano é para mim o objeto mais belo que existe. Por isso, há anos sonhava realizar um ensaio fotográfico sobre as formas físicas da mulher. Para conseguir revelar sua essência [...] como se lhe atribuísse cores. Assim, sinto as mulheres azuis e os homens cinzas. E o fascínio que pode exercer um corpo feminino em quem observa e estuda além da sua sensualidade, tornando-se o objeto perfeito para a criação artística. [...] E mais, por que o corpo azul de Sônia se tornaria a revelação das imagens de um sonho?

A imagem do rosto em negativo, na Figura 1, e as partes fragmentadas e justapostas em uma composição abstrata do corpo feminino, na Figura 2, têm como base um registro fotográfico de alguém: Sônia existia no exato momento da captura da imagem que, nesta perspectiva, é um registro desse instante. Ao mesmo tempo, sabemos daquilo que a fotógrafa declara sobre as suas intenções artísticas, que acrescentam ao registrar o manipular, o produzir após a captura, e ressignificar as imagens. Então, surge a pergunta ao contemplar, observar, ou mesmo analisar as fotografias apresentadas como obra, chegamos mais perto da realidade de Sônia ou acessamos um mundo imaginário da artista? Ou ambos colaboram para uma experiência artística que se dá no espaço entre a imaginação e a realidade? Qualquer que seja a resposta, como podemos nos aproximar do processo semiótico gerado pela obra?

Para conduzir essa reflexão, busca-se aporte nos estudos de Philippe Dubois (2012) sobre os modos de ver a fotografia e sua relação com a realidade, os quais dialogam com a semiótica geral de Charles Sander Peirce (1893-1914), bem como em estudos acerca da imagem, de Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2015), na obra *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*, para compreender o processo de significação das fotografias produzidas na série em análise.

A FOTOGRAFIA ENTRE A REALIDADE E O IMAGINÁRIO

Fazemos parte de um universo semiótico no qual atuamos entre a realidade e o imaginário. É dentre as infinitas possibilidades na manipulação do concreto e do pensamento sobre o mundo em

que estamos que as imagens encontram um poder significativo sobre as coisas e a experiência humana.

Segundo Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2017, p. 198), “[...] é exatamente esse entrechoque entre o imaginário e o real que o paradigma fotográfico⁸ inaugurou. Na fotografia [...] se trata sempre de um recorte, da captura de um fragmento que se separa do corpo do mundo à maneira de um corte”. Porém, para além da fotografia ser um vestígio de algo, uma marca do encontro do fotógrafo com esse objeto, ela é também fruto do conhecimento da técnica fotográfica, do funcionamento interno de sua estrutura e, também, do domínio da linguagem fotográfica. Tudo isso coopera para que se possam gerar imagens que vão além do registro e possibilitam novos tipos de interações do fotógrafo com a realidade, e que são instigadoras de novas percepções da parte de quem as aprecia.

Sendo assim, quando se trata de fotografia, além do simples reconhecimento de algo, da relação direta entre uma figura e o mundo, nós também devemos pensar nela como um signo. Para Charles Sanders Peirce⁹, o signo está para alguém no lugar de algo, tendo três elementos correlatos: o signo, o objeto e o interpretante. Os três componentes do signo triádico peirciano têm relação com as suas categorias fenomenológicas¹⁰. Assim, o signo é um primeiro, o objeto, um segundo, e o interpretante é um terceiro. Quando Peirce considerou os funcionamentos semióticos desse signo, o fez a partir das ligações do signo com ele mesmo, com o objeto e com o interpretante. Derivam-se disso as tríades de signos.

Se tomarmos a fotografia como um signo triádico, podemos considerar, em um primeiro momento: o *signo* como a foto ou o registro fotográfico, seu *objeto* como a coisa fotografada, e o *interpretante* como o reconhecimento dessa relação diádica entre dois fragmentos materiais do mundo. Contudo, ao refletir sobre o interpretante como o “[...] próprio resultado significante, ou seja, efeito do signo” (CP, 5.474 - 475 *apud* NÖTH, 1995, p. 74), devemos nos perguntar sobre o todo desse efeito. Na busca desse todo em relação à fotografia artística, é importante lembrar que ela vem impregnada da imaginação e da intervenção de alguém, que alteram a sua condição de imagem.

⁸ De forma resumida, os três paradigmas da imagem a que os autores se referem são: pré-fotográfico (imagens fruto do trabalho manual, como os desenhos), fotográfico (imagens óptico-mecânicas) e pós-fotográfico (imagens digitais) (SANTAELLA; NÖTH, 2017).

⁹ Filósofo e lógico, formado em química e física pela Universidade de Harvard, nos Estados Unidos. Segundo Ibri (2015, p. 11), Peirce nunca publicou um livro, alguns de seus ensaios foram publicados em periódicos, mas durante os anos de 1931 e 1935, e em 1958, o departamento de filosofia da Universidade de Harvard publicou cerca de quatro mil páginas de seus manuscritos, em oito volumes que foram intitulados *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, nos quais seus estudiosos têm se baseado para desenvolver sua teoria.

¹⁰ Peirce concebeu sua semiótica em meio a uma intrincada arquitetura filosófica, cuja base está na fenomenologia, que tem por objeto investigar qualquer coisa que surja na mente em geral e, portanto, na nossa mente humana, ou seja, os fenômenos podem ser qualquer coisa que se apresente à nossa percepção, na interação com o mundo e, para percebê-los, utilizamos nossos sentidos. Essa natureza triádica tem por base a fenomenologia e suas três categorias formais e universais, por ele chamadas de primeiridade, segundidade e terceiridade. A primeiridade, “[...] a primeira e principal é aquela rara faculdade, a faculdade de ver o que está diante dos olhos, tal como se apresenta sem qualquer interpretação [...]”, a segundidade “[...] procura coletar a incidência de determinado aspecto [...]”, e a terceiridade pode “[...] tomá-lo como geral e pertinente a todo fenômeno [...]” (IBRI, 2015, p. 24-25).

A esse respeito, ressalta-se que, segundo nos alerta Ivo Ibri (2015, p. 53-54), os objetos da imaginação e todo o universo onírico humano não existem: “[...] uma escultura ou qualquer outro produto da arte existe *como coisa* [...] a *existência* desses objetos não caracteriza a Arte como tal, nem a distingue de outra atividade humana que, de modo similar, *produz* objetos singulares”. E ainda, “[...] a arte tem a liberdade de conformar seus objetos à representação de modo arbitrário e destituído de necessidade com relação à realidade interior [...] o sentimento, e o pensamento humanos podem, neste caso, ser o sujeito da experiência” (IBRI, 2015, p. 54). Sendo assim, a relação triádica do signo está em constante movimento, dependendo do que estamos analisando, sendo importante, na investigação sobre a arte, desprender-se da condição meramente material e de registro da imagem.

A história das teorias da fotografia, segundo Dubois (2012), mostra que, embora tendo uma forte relação com o caráter de realidade da coisa fotografada, há três diferentes perspectivas dos modos de relação entre o signo e o objeto que podem acontecer na fotografia, são elas: (1) a fotografia como espelho do real (fotografia como ícone), (2) a fotografia como transformação do real (fotografia como símbolo), e (3) a fotografia como traço de um real (fotografia como índice).

A fotografia como traço de um real encontra um diálogo com o conceito de índice¹¹ apresentado por Peirce. Na fotografia considerada como um índice, destaca-se a condição em que a máquina fotográfica liga fisicamente o signo ao seu referente, sendo capaz de capturar o objeto, ou seja, a coisa fotografada, e transcodificá-lo em índice. Segundo Dubois (2012, p. 51), contudo, a condição indicial responde por apenas um instante do processo fotográfico:

[...] observaremos também que o princípio do traço, por mais essencial que seja, marca apenas um momento no conjunto do processo fotográfico. De fato, a jusante e a montante desse momento da inscrição “natural” do mundo sobre a superfície sensível, existe de ambos os lados, gestos completamente “culturais”, codificados, que dependem inteiramente de escolhas e decisões humanas.

Tratando-se da fase da história das teorias da fotografia em que se observa a condição de símbolo da fotografia, Dubois (2012, p. 37) escreve:

Em todos esses casos, vai se tratar de textos que se insurgem contra o discurso de mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.). Para terminar veremos que essa codificação desloca a noção de realismo de sua fixação empírica para o que se poderia chamar de princípio de uma verdade *interior*.

¹¹ Um índice é um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa que servem de signo (PEIRCE, 2017, p. 74).

Esse atributo de verdade *interior* citado por Dubois (2012) é significativo, do nosso prisma, para refletirmos sobre as imagens fotográficas produzidas por Claudia Andujar na obra *A Sônia*, que expõe sem reservas as modificações na imagem resultantes dessa codificação pelo ponto de vista da fotógrafa e que lhe permite extrapolar a relação com seu objeto físico, existencial, e alcança as potências do invisível. Tais potências ampliam os caminhos da fotografia para além do valor de traço (índice) e de verossimilhança (ícone), ou seja, parafraseando Dubois (2012, p. 43), há “[...] um descolamento desse poder [...] da realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai ser tornar reveladora da verdade interior”.

A SÔNIA, DE CLAUDIA ANDUJAR

Figura 3 – Panorama completo da obra *A Sônia*, dentro da exposição *Claudia Andujar: no lugar do outro* (2015)



Fonte: tela capturada pelas autoras¹².

A Figura 3 mostra o panorama geral da exposição *A Sônia*, no Instituto Moreira Salles, em 2015. Nesta etapa do artigo desenvolvemos, de forma aplicada, as reflexões realizadas anteriormente, levando para a análise a relação triádica da fotografia e, ao mesmo tempo, concordando com Dubois (2012, p. 53), que “[...] a foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”.

Posto isso, a análise das imagens parte da reflexão sobre a fotografia como traço do real, ou seja, como índice de sua existência. Então, quando pensamos no signo em si mesmo¹³, na fotografia

¹² Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-no-lugar-do-outro/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

¹³ Conforme a primeira divisão, um Signo pode ser denominado Qualissigno, Sinsigno ou Legissigno. Um Qualissigno é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo. Um Sinsigno [...] é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam. Um Legissigno é uma lei que que é um Signo.

em si mesma, temos que o ato fotográfico produz um vestígio do encontro entre o filme e um fragmento do real. O ensaio fotográfico que Claudia Andujar realizou com a modelo Sônia, portanto, gerou fotografias que são, em primeiro lugar, marcas físicas dessa ação.

Essa condição da imagem, de marca, traço, é o que a semiótica peirciana chama de sinsigno. Ele dota o signo da capacidade de funcionar como marca do existir de algo no tempo e no espaço. A fotografia como sinsigno a torna testemunha da experiência direta com algo que existe ou existiu. Ao mesmo tempo, torna-se mediação para experiências futuras entre as fotografias e o público.

Quando passamos para a relação signo-objeto¹⁴, sob essa perspectiva, o ponto em evidência é a fotografia como índice, como marca e vestígio de alguma coisa, que tem ligações existenciais com seu objeto. É a relação indicial da fotografia com o mundo que permite vê-la como captando uma “fatia da vida”, para fazer dela uma imagem e, no caso das fotografias em análise, foram captados fragmentos da aparência de Sônia, uma mulher.

Figura 4 – Claudia Andujar, fotografia da obra *A Sônia*, 1971



Fonte: Andujar (1971b)¹⁵.

Porém, “[...] a função indexical do signo é [...] somente uma das funções da imagem fotográfica” (NÖTH; SANTAELLA, 2015, p. 113). Quando contemplamos o resultado estético das

Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno (porém, a recíproca não é verdadeira). [...] Todo legissigno significa através de um caso de aplicação, que pode ser denominado Réplica (PEIRCE, 2017, p. 52).

¹⁴ Em Peirce, a relação do signo com o objeto resulta na tríade do ícone, índice e símbolo, em que o ícone é fundado na noção de similaridade, o índice explora o reconhecimento de um elo direto e casual entre o signo e seu objeto no mundo e o símbolo designa um signo a aspectos de convenções.

¹⁵ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-s%C3%B4nia-10-claudia-andujar/fwELHkVvUIFDZQ>. Acesso em: 12 jan. 2023.

fotografias da Figura 4, por exemplo, observamos também outra dimensão do signo em si, seus aspectos qualitativos-icônicos. Assim, em se tratando de fotografia, embora o aspecto singular (de sinsigno) e indicativo ainda esteja presente e seja significativo na formação do interpretante, este deve ser associado às escolhas artísticas, como a manipulação de cor, utilização de alto contraste, justaposição, sobreposição e duplicação das imagens do corpo fotografado, que nos levam a um campo associativo indicial, por conta de ainda reconhecermos figuras existentes, mas também nos despertam para um jogo imaginativo estimulado pelas escolhas artísticas da fotógrafa, “a [...] tal desconstrução do realismo fotográfico baseia-se por inteiro numa observação da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos” (DUBOIS, 2012, p. 38).

O signo fotográfico pertence a um conjunto de significações e tradições que o define como tal, isto é, de leis que nele se corporificam (legissignos), portanto “[...] a fotografia não é apenas física, mas também simbólica e mesmo convencional” (NÖTH; SANTAELLA, 2017, p. 128), sendo constituída de elementos que se repetem e que podem ser entendidos como códigos que estruturam a forma da fotografia funcionar como signo, como, por exemplo, a iluminação, os ângulos, o enquadramento e a composição. Ao reconhecermos a existência de um código da fotografia, ou mesmo uma linguagem visual fotográfica, não podemos deixar de considerar casos particulares de fotógrafos, como o de Cláudia Andujar, na obra *A Sônia*, que esses elementos são transgredidos e modificados.

Quando consideramos o interpretante¹⁶ da obra *A Sônia*, o efeito do signo ou o resultado significante, cabe reconhecer — a partir do que foi observado sobre o signo em si — que Claudia Andujar não tinha a intenção de que as fotografias reproduzissem fielmente a imagem de Sônia. Acerca disso, entretanto, cabe perguntar sobre o título da obra conter o nome real da modelo Sônia e utilizar o artigo definido “a”. Com isso, ela indica um ser específico no mundo, mas como nem todos que contemplam as fotografias conhecem a modelo e, mesmo se conhecessem, talvez não a reconheceriam por conta das manipulações estéticas realizadas pela fotógrafa em sua obra, pode-se concluir que o título aponta para o caráter indicial da fotografia, e, ao mesmo tempo, propõe ao espectador um desafio, já que os qualissignos e os legissignos movimentam o interpretante para outras direções.

Em geral, o que se reconhece nas imagens é um corpo feminino, ou mesmo fragmentos dele, e Claudia Andujar utiliza recursos estéticos, como o uso de filtros coloridos, ângulos fotográficos que se distanciam de retratos comuns, *close* em partes específicas do corpo feminino, recortes, justaposições e sobreposições de imagens, dentre outros.

¹⁶ Segundo Nöth (1995), Peirce desenvolveu três classes de interpretantes maiores, de acordo com o efeito do signo na mente do intérprete, são eles: o interpretante imediato, o interpretante dinâmico e o interpretante final. Neste estudo destacamos o interpretante dinâmico, que se refere ao efeito produzido em um intérprete pelo signo. Ainda de acordo com Nöth (1995, p. 77), “[...] corresponde ao efeito direto realmente produzido por um signo sobre um intérprete, aquilo que é experimentado em cada ato de interpretação e é diferente, em cada ato, do efeito que qualquer outro poderia produzir”.

A fotógrafa, em entrevista à *Revista de Fotografia* (1971), observa que “[...] é possível também que, como mulher, ao realizar um ensaio estético sobre as formas físicas femininas, esteja procurando uma identificação reflexa e idealizada do que desconheço do meu próprio corpo”. E continua, “[...] mas não poderei explicar por que Sônia, a moça mulata que todos os meus colegas recusaram como modelo, servia exatamente para meu ensaio”. Percebe-se, assim, nesse fragmento de fala, que ela mesma está em busca de significados para a sua própria obra.

Na obra *A Sônia*, a fotógrafa cria imagens que nos aproximam de um mundo de sensações e possibilitam ao espectador percepções decorrentes de sentimentos internos de cada um. Segundo Dubois (2012, p. 43), “[...] é no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna, [...] a ficção alcança, e até mesmo ultrapassa a realidade”. Portanto, as fotografias vão além das aparências dos códigos da representação, pois Claudia Andujar buscava algo além do registro em suas fotografias e, como artista, possibilita entre sua obra e o público as potencialidades de perceptos¹⁷ inerentes a essa relação, e que, quando atingidos, nos convidam a acessar novos caminhos de sentidos e percepções.

REFLEXÃO FINAL

Diante do desafio de refletir e analisar elementos da obra *A Sônia*, relacionando à semiótica peirciana, com o apoio da perspectiva fotográfica de Dubois (2012) e dos estudos da imagem de Santaella e Nöth (2015), deparamo-nos com pontos complexos, que exigem a elaboração de ideias sobre aspectos da obra que se ancoram em lugares distintos, mas que se conectam, como a realidade e a imaginação, e se expressam de forma simultânea ao longo da observação e análise das imagens, que se apresentam com muitas camadas possíveis de estudos.

Além disso, Eco (1984: 233) argumenta que, em fotografia, não existe o ideal de equivalência um por um entre signo e mundo [...] A partir desse repertório de possibilidades com o qual os fotógrafos modificam a representação da realidade, Berger (1984: 120-1) conclui que a fotografia não só representa a realidade, como também a cria e, finalmente, é capaz de distorcer nossa imagem do mundo representado (NÖTH; SANTAELLA, 2017, p. 111).

Por fim, na obra *A Sônia*, observamos imagens que ampliam a noção da fotografia como um registro do real, em que Claudia Andujar, a partir de experimentações estéticas, abre novos

¹⁷ O percepto refere-se àquilo que é comumente chamado de estímulo. Peirce o define como o elemento de compulsão e insistência na percepção. Esse elemento corresponde à teimosia com que o percepto, ou aquilo que está fora de nós, apresentando-se à porta dos sentidos, insiste na sua singularidade, compelindo-nos a tentar para ele. [...] Tão logo o percepto, ou um feixe de perceptos, atinge os nossos sentidos, ele é imediatamente convertido em *percipuum*, ou seja, o modo como o percepto se apresenta àquele que percebe, ao ser filtrado pelos sentidos. É o percepto tal como aparece, traduzido na forma e de acordo com os limites e determinações que nossos sensores lhe impõem (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 89).

caminhos de criação e amplia as possibilidades de significados. Seu fazer fotográfico capta um fragmento de realidade e, ao mesmo tempo, dialoga com o nosso imaginário. Enquanto signo, sua criação é múltipla e rica em possibilidades e, assim, proporciona análises significativas dentro do universo semiótico, em especial, os direcionados para os estudos das imagens e os seus desdobramentos.

REFERÊNCIAS

- ANDUJAR, Claudia. **A Sônia (#08)**. 1971a. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-s%C3%B4nia-8-claudia-andujar/vQE-wkixWfT4lA>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- ANDUJAR, Claudia. **A Sônia (#10)**. 1971b. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-s%C3%B4nia-10-claudia-andujar/fwELHkWvUIFDZQ>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- ANDUJAR, Claudia. **A Sônia (#17)**. 1971c. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-s%C3%B4nia-17-claudia-andujar/cgH5YoWMZalM1g>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- ANDUJAR, Claudia. **Claudia Andujar: no lugar do outro**. São Paulo: IMS, 2015.
- ANDUJAR, Claudia. **Claudia Andujar**. 2021. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m0t5fq9r>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012.
- IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noétos: A Arquitetura Metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 2015.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Exposição Claudia Andujar: No lugar do outro**. 2021. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-no-lugar-do-outro/>. Acesso em: 12 jan. 2023.
- NÖTH, Winfred. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 1995.
- PEIRCE, Charles Sanders. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Virginia: Past Masters, 1994. (Citado como CP, seguido do volume e página).
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

A SUBJETIVAÇÃO E O USO DA LÍNGUA MATERNA EM DIFERENTES CONTEXTOS: A DIFÍCIL SITUAÇÃO DOS FILHOS “ADOTIVOS”

Rita de Cássia A Pacheco Limberti (UEMS)¹

rita.limberti@uems.br

INTRODUÇÃO

Um objeto de estudos e de pesquisa como a interculturalidade suscita uma multiplicidade de abordagens teóricas, ampla variedade de corpora e alargamento da problematização, que, tendo partido das questões de contato cultural fronteiriço e entre índios e não índios, se espalha nas questões de língua-linguagem, de polifonia, de identidade e de sua perda, de desigualdades e formas de hegemonia, de subalternidade, de fronteira (sob os mais diversos aspectos), de história e acontecimento, até atingir o ponto nevrálgico dos contatos: o preconceito e a intolerância.

“Tecendo a Manhã”

Um galo sozinho não tece a manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro: de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzam
os fios de sol de seus gritos de galo
para que a manhã, desde uma tela tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão. (NETO, 2003, p.152)

Por essa mútua implicação e em ressonância, os estudos produzem – proporcionalmente ao rico e precioso conjunto de resultados e de registros preexistentes sobre o tema do contato intercultural (a princípio entre índios e não índios, depois em situações de fronteira e no interior do perímetro urbano) – uma demanda cada vez maior tanto de expansão quanto de aprofundamento das pesquisas sobre esta temática e suas implicações. Um dos grandes resultados,

¹ Docente da Curso de Letras da Unidade Universitária de Jardim e do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras – Campo Grande.

contudo, desse conjunto de estudos que compõem um grande mosaico foi revelar uma origem comum dos problemas de identidade, de intolerância, de preconceito: a língua materna. Em todos e em cada momento seu poder ou sua opressão subjaz aos discursos e lateja nos silenciamentos. Contemplar o mosaico à distância nos permite vislumbrar hoje, com toda a clareza, a língua materna como um objeto-chave das situações de ruptura identitária dos sujeitos, sob as mais diversas perspectivas, em diferentes contextos.

Os diferentes contextos, evocados no título, dizem respeito à materialidade de que se compõe o fio do *discurso*, esse *efeito de sentido entre sujeitos*, o qual, por se dar entre sujeitos, pode ser ponte ou barreira, pode unir em interação, pode demarcar espaços, estabelecer fronteiras, erguer muralhas. Nossa proposta é percorrer esse fio (traçado), tentando atingir suas bordas difusas, espriadas, esgarçadas. Mesmo nítido, o traçado delimita contextos voláteis, valores instáveis, objetos imateriais, produzidos, numa instância fluida e não demarcada, pelas relações intersubjetivas.

Os *filhos adotivos* são os sujeitos que não podem assumir sua língua materna e manifestam *filiação* a uma língua que lhes foi imposta, uma língua *madrasta*. Considerando-se que a língua é o suporte sobre o qual a linguagem se modela e modela o pensamento, pode-se afirmar que a sobreposição de uma segunda língua como língua materna na situação de ensino-aprendizagem constitui uma violência simbólica.

O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (...) Violência simbólica é a violência empunhada com cumplicidade tácita entre suas vítimas e seus agentes, na medida em que ambos permanecem inconscientes de se submeter ou empunhando-o. (BOURDIEU, 1989).

Os sujeitos fronteiriços falam línguas diferentes. Ao destacar a questão da língua, não se quer aludir a qualquer dicotomia; antes, a língua se coloca como um evento paradoxal. O paradoxo se instaura por tratar-se de uma situação em que, ao invés de se ter duas línguas diferentes em contato em que cada sujeito opera com uma língua-mãe e uma segunda língua, têm-se duas línguas (até três, como é o caso da fronteira sul-mato-grossense entre o Brasil e o Paraguai, em que coexistem três línguas: o português, o espanhol e o guarani) em que cada sujeito opera com duas (ou três) línguas-mãe e nenhuma segunda língua, o que ocasiona o surgimento de um *entremeio linguístico*.

O ponto do meu trabalho é mostrar que a cultura e a educação não são simplesmente hobbies ou pequenas influências. Eles são extremamente importantes na afirmação de diferenças entre grupos e classes sociais e na reprodução dessas diferenças. (BOURDIEU, 1989).

A complexidade de tal fato não advém apenas dos fenômenos de superfície, em que os falantes hibridizam o léxico e a sintaxe, compondo períodos e frases mesclados dos três idiomas, mas principalmente pelos fenômenos que se encontram *por trás* da(s) língua(s), ou seja: as formações discursivas, os interdiscursos, os intradiscursos, as formas-sujeito, a ideologia. Quando se trata da superfície da língua, depreende-se facilmente um vocábulo diferente, uma sequência sintática invertida, podendo-se distinguir a estrutura linguística predominante (a língua que está posta em uso) dos deslizes e intromissões oriundos dos outros idiomas em contato. Considerando-se, contudo, que o sujeito não enuncia por si mesmo, mas interpelado pela ideologia como forma sujeito (intradiscurso) e que ao enunciar-se ele se reconhece numa família parafrástica, identificando-se (PÊCHEUX, 2009, p.153), a opacidade da língua não permite observar os desvios e incongruências, tampouco acessar a identidade, a forma sujeita, a interpelação e a ideologia *posta em uso, predominante, de fundo*. Tal inacessibilidade à identidade se dá tanto pelo enunciatário quanto pelo enunciador (LIMBERTI, 2015).

A complexidade do objeto de pesquisa e a vastidão teórica da Linguística transbordam as margens do curso sinuoso das linhas da transculturalidade, da língua(gens) e do discurso. Tudo isso faz deste conjunto de reflexões uma modesta contribuição, que, à semelhança de um afluente, vá ao encontro do grande e caudaloso rio constituído pelos vários projetos que percorrem as planícies desta região fronteiriça e multicultural do sul de Mato Grosso do Sul, sobretudo dos Curso de Geografia e de Letras e do futuro Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Linguagens e Dinâmicas Socioambientais na Bacia do Paraguai - Mestrado Acadêmico Inerdisciplinar, da Unidade Universitária Jardim, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS.

“Rios sem discurso”

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.
O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia

lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate. (NETO, 2003, p.256)

A seca do rio é a inexistência do discurso que *ponha o dedo na ferida*, apontando o preconceito, é o silêncio constitutivo que emudece, mas que ressuma significados: o significado da invisibilidade, da subalternidade, da negação. A negação, contudo, é também dar existência, ainda que negando; não se nega o que não existe. Desse modo, a negação amordaça uma voz, uma fala, um discurso, um grito; a negação é a seca. A seca é provocada pelo causticante sol da intolerância. *A grandiloquência da cheia* é a voz da universidade, é o discurso da ciência, da pesquisa, do labor incansável dos pesquisadores, que faz com que *todos os poços se enfrasem*. Este trabalho se pretende ser *um fio de água de um para outro poço, uma frase curta, estar na sentença-rio do discurso único em que se tem voz. A seca ele combate*.

ASPECTOS CONJUNTURAIS: REVELAÇÕES

A UEMS é uma instituição compromissada com a realidade do Estado de Mato Grosso do Sul, que, por possuir a segunda maior população de índios do país, clama por pesquisas voltadas para a questão indígena, pois as condições de vida dos povos Guarani (Kaiowá, Ñandeva), Aruaque (Terena), Kinikinau e Guató apresentam um desafio em busca de compreensão e de soluções. Absolutamente descaracterizados, aos indígenas só restaram de genuínas a aparência física (herança genética) e a língua (herança cultural).

Esta conjuntura suscitou – e ainda suscita veementemente – um grande conjunto de trabalhos de pesquisa, que foram sendo desenvolvidos ao longo das últimas décadas, compondo um conjunto consistente, composto por uma série de trabalhos inter-relacionados e complementares. O grande resultado a que a grande maioria desses trabalhos chegaram juntos, além do valioso resultado de cada um, foi terem revelado, de forma convergente, que os problemas identitários, os problemas da falta de espaço (material e imaterial), os problemas de preconceito e de intolerância e os problemas com os respectivos idiomas não eram só dos índios. Assim como os índios, os paraguaios também sofrem, no contato cultural, senão os mesmos, problemas parecidos - e não menos importantes.

Enquanto a aparência física constitui uma barreira social, a língua é sua trincheira cultural. É por meio dela que mantêm sua unidade e, por que não dizer, sua identidade. Entre si, comunicam-se em seu próprio idioma, independentemente do lugar em que estejam. Aprendem a língua

portuguesa quando vão à escola e só fazem uso dela para se comunicar com não índios e brasileiros. Por outro lado, ocorre o ocultamento e a proibição do uso da língua materna por parte dos pais em relação aos seus filhos, alegando a necessidade e a importância de saber falar bem o português, com vistas a uma aceitação social e inserção no mundo do trabalho. A imposição da segunda língua sobre a língua materna extrapola o âmbito léxico-gramatical e atinge o âmbito ideológico, posto que, enquanto outro código de significação, ela consiste em outro sistema de representação.

Os índios e os paraguaios fronteiriços, segregados no Brasil por suas diferenças marcadas (sobretudo linguísticas), apresentam-se como a ponta de um *iceberg*; sob as águas, submergem os migrantes, as pessoas do campo e da periferia, os pobres, enfim, toda uma legião de oprimidos. E quem são e onde estão os opressores? A polarização opressor-oprimido não é estável. O discurso a estabelece e faz a mediação. Assim como *o iceberg se compõe primordialmente de água doce, conquanto não puramente, dado que pode trazer em seu interior outros corpos (animais, fósseis ou não)* (BOUIX, 2019), o problema da repressão sobre o uso da língua materna se constitui primordialmente um problema social, conquanto não puramente, dado que pode trazer em seu interior outros fatores (históricos, políticos e econômicos).

Com efeito, para que sejam favorecidos os mais favorecidos e desfavorecidos os mais desfavorecidos, é necessário e suficiente que a escola ignore, no âmbito dos conteúdos de ensino que transmite, dos métodos e técnicas de transmissão e dos critérios de avaliação, as desigualdades culturais... (BOURDIEU, 1989)

Observe-se, então, que as questões indígenas, tendo sido elas que por tanto tempo demandaram – e demandam - as pesquisas até então desenvolvidas, elas próprias, como os signos, foram capazes de apontar os sentidos para fora de si mesmas, num valioso exercício de constatação e de entendimento.

PERCURSOS

A vasta extensão da linha fronteiriça com os vizinhos Paraguai e Bolívia, além da completa imersão numa área de população indígena, pontuada por grupos quilombolas e por comunidades migrantes de outras regiões do país, faz aflorar uma miríade de relações de transculturalidade sob as mais diversas formas de linguagem, sobretudo – e especialmente - os estudos linguísticos e também as interfaces desses domínios específicos com os outros domínios e linguagens (artes visuais, artes plásticas, música, dança e demais expressões da cultura, por exemplo) e com os estudos culturais, cuja diversidade de discursos tem possibilitado uma ampliação de leituras do contexto cultural na atualidade, sem perder de vista seu fundamento histórico. Tal contexto,

inserido no vasto universo dos estudos culturais, singulariza-se por suas potencialidades de produção teórica e por seu acervo natural de temas.

O estudo, que se propunha inicialmente desenvolver-se à luz dos estudos da linguagem no campo aplicado, espalhou-se, de forma natural, em outros contextos socioculturais, tendo como especificidade o interesse pela situação de fronteira (geopolítica, linguística ou de outra natureza) na qual se inserem os sujeitos e as práticas - objeto da discussão proposta. Instauraram-se, assim, de forma dialógica, estudos – e conseqüentemente novos conceitos - em bilinguismo e uso de português como segunda língua nas sociedades indígenas e em contextos de fronteiras linguísticas, típicos da região sul-mato-grossense, assim como estudos e novos conceitos voltados para a situação do falante brasileiro no contexto da globalização cultural, com foco em questões como a construção das identidades profissionais de professores de línguas materna, estrangeira e segunda língua, e novos letramentos/letramentos transculturais em sua relação com processos contemporâneos de inclusão e exclusão (social e digital).

Numa perspectiva sincrônica, este estudo não se ateu à abordagem da língua-sistema, em seus aspectos fonéticos/fonológicos, morfológicos, lexicais e sintáticos, mas sim privilegiou os aspectos da língua-discurso, focando, sincronicamente, diferentes processos de produção/recepção de sentido em formas variadas de expressão verbal e não verbal, em cenários de transculturalidade. As reflexões apontam não só fenômenos linguístico-culturais, mas também relações desses com outros universos culturais, que delimitam (por oposição) ou neutralizam (por homologação) a diversidade e a identidade cultural.

ASPECTOS TEÓRICOS: A LÍNGUA

A língua apresenta, entre outros, um aspecto essencialmente social e a propriedade de dar existência e memória ao conjunto de fatos e de experiências da vida do indivíduo. Quando nasce, o ser humano é nomeado, ou seja, recebe de sua comunidade um nome, uma palavra de uma língua específica que o designa e que será o suporte de suas experiências futuras, de sua formação de vínculos afetivos e sociais, além de modelar sua visão de mundo. A capacidade social e cognitiva na aquisição da linguagem dota o indivíduo da destreza, ao usar a língua, de fazer uso dela com tal habilidade, que é capaz de distinguir os diferentes contextos linguísticos e praticar uma adequação em seu registro de fala (BAGNO, 2014).

Essa habilidade diz respeito diretamente ao conceito de norma linguística, pois, segundo Coseriu (1962), a norma configura-se como

[...] un sistema de realizaciones obligadas, de imposiciones sociales y culturales, y varía según la comunidad. Dentro de la misma comunidad lingüística nacional y dentro del mismo sistema funcional pueden comprobarse varias normas (lenguaje

familiar, lenguaje popular, lengua literaria, lenguaje elevado, lenguaje vulgar, etcétera) (COSERIU, 1962, p. 98)

O funcionamento da língua enquanto código, contudo, consiste em um conjunto de projeções simbólicas partilhadas de forma coletiva pelo grupo de indivíduos de uma dada comunidade linguística. Ao pôr a língua em funcionamento, o sujeito se norteia pelas regras instituídas por seu grupo de falantes, reproduzindo-as e, ao mesmo tempo, estabilizando-as. Sob esse aspecto, o funcionamento da língua é uma realização coletiva, de repetição de modelos tradicionais, em detrimento da percepção ilusória do falante de seu controle sobre a língua (COSERIU, 1962). Desse modo, o código linguístico rege o meio social, assim como é formatado por ele, numa relação de interface e de reciprocidade (BAGNO, 2014).

As inúmeras regras linguísticas de um código produzem uma miríade de coerções sobre o universo cognitivo do falante. Quando se trata da língua materna, a internalização de tais regras, entretanto, ocorre tão espontaneamente que se torna imperceptível ao falante. Quando se trata, contudo, da aquisição de uma segunda língua, sobretudo de forma impositiva e acompanhada da interdição simbólica do uso da língua materna, ocorre uma grave desorientação dos juízos de valor que passam a ter sua significação fortemente abalada. A coesão grupal proporcionada pelo livre uso da língua materna assegura o conjunto de referências e seus efeitos de sentido, bem como situam os indivíduos no universo de significação de sua comunidade, autorizam seus atos e seu comportamento.

Perceba-se, a partir dessas assertivas, os desdobramentos nefastos que a imposição de um segundo código linguístico pode provocar no indivíduo e sua formação, assim como em suas relações grupais e em suas posições-sujeito, em sua subjetividade. O grupo perde sua coesão e seus vínculos identitários, transita nos acontecimentos da realidade sem referências, considerando-se que o Simbólico (língua imposta) não dá conta de estabelecer as operações intrínsecas a qualquer código, que são os elos insolúveis que devem existir com o Real e o Imaginário. Como desdobramento, tem-se um esvaziamento dos sentidos para os sujeitos, pois os signos impostos não possuem – como os signos naturalmente engendrados, da língua nativa, possuem – o referente. Os falantes lidam o tempo todo com significantes não homologáveis, são simulacros, deixam de ser sujeitos, tornam-se objetos.

É nesse amplo e complexo cenário de significação que envolve a relação do homem com a linguagem em forma de instrumento de poder é que se insere a proposta deste trabalho, de refletir sobre as relações assimétricas entre a língua portuguesa e as línguas indígenas e sobre o modelo de relações e de contato ao que a cultura não índia mais se aproximou no decorrer do tempo.

Em outros termos, o presente estudo fundamenta-se na compilação e análise de pequenos episódios linguísticos com o propósito de conhecer as características gerais que configuram o

processo de aculturação por meio da língua, destacando seu processo de consolidação ao longo do tempo, a circulação entre culturas falantes e não falantes de português, algumas nuances da desconstrução identitária dos grupos minoritários – indígenas e paraguaios - e o papel da língua nesse processo. Nesse sentido, a discussão aqui levantada ocorre no bojo do estudo dos processos aculturativos e na relação língua e sociedade nos contatos interculturais.

Um complexo conjunto de vetores deve ser levado em consideração neste estudo, pois constitui o alicerce simbólico das questões de aculturação: são os instrumentos do processo aculturativo da língua portuguesa em relação aos povos indígenas e aos paraguaios da fronteira com o Brasil. Desse modo, além de identificar e discutir o processo de aculturação, revela-se a consequente subalternização dos povos indígenas e fronteiriços.

É importante destacar que o conceito de aculturação consiste no processo de dominar e subalternizar uma dada comunidade afetando seu saber metalinguístico, o qual (processo) encontra sua materialidade em dois pilares: a língua e a cultura. Neste trabalho, voltamos nosso olhar a esses dois elementos fundamentais dos sistemas de subalternização.

A gênese dos processos de aculturação e do surgimento de relações assimétricas baseadas na imposição da língua do dominador encontra respaldo teórico, antes que em gramáticas, no aparato teórico da Análise de Discurso de linha francesa, especialmente nas obras de Michel Pêcheux e de Eni Orlandi.

O DISCURSO

A abordagem do conceito de sujeito pressupõe a consideração essencial de que o mesmo se encontra em constante contato com o simbólico. Segundo Orlandi:

O homem está condenado a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à “interpretação”: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico. (...) O silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é. Assim, o sujeito está sempre significando, pois ele é constituído pelo simbólico, ou seja, pelas palavras, enunciando-as ou não, ele significa. O homem ao significar está (re) produzindo um discurso que, a seu turno, advém da ideologia. (Orlandi, 2011, p.30)

Perceba-se a função da ideologia: pode-se dizer que a ideologia compõe, ou melhor, é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer. Partindo da afirmação de que a ideologia e o inconsciente são estruturas funcionamentos, Michel Pêcheux diz que sua característica comum é a de dissimular sua existência no interior de seu próprio funcionamento, produzindo um tecido de evidências

“subjetivas”, entendendo-se “subjetivas” não como afetam o sujeito, mas mais fortemente como nas quais constitui o sujeito. (ORLANDI, 2012, p.46)

Nesse sentido, pode-se entender ideologia relacionando-a com a língua, pois através da língua o sujeito assume uma posição social. Conforme pode ser observado nas acepções sobre identidade (Hall, 2016), as quais serão tratadas no próximo subitem, em cada uma das categorias, há um sujeito que age de determinada forma, conforme o período histórico. Só é possível essa ação social quando o sujeito se reconhece como existente, pois isso o enquadra em uma determinada posição na sociedade, à qual deve *sujeitar-se*.

É na interpelação do sujeito pela ideologia, na língua, que ele produz o dizer. Conforme aponta Orlandi (2011), todo dizer relaciona-se com o não dizer; em outras palavras: quando escolhemos palavras para compor uma sentença, estamos automaticamente esquecendo outras e, ao esquecê-las, estamos recorrendo ao não dito.

Assim, a palavra tem sentido porque está alojada na ideologia de quem as enuncia. Cada sujeito possui as suas respectivas formações discursivas e é nas falhas entre a palavra e formação discursiva que o indivíduo escolhe as sentenças e provoca os deslizamentos na interpretação. Para corroborar essa afirmação e enfatizar que o sentido está na história, observe-se o excerto de Orlandi (2012, p. 95):

O sentido é história. O sujeito do discurso se faz (se significa) na/pela história. Assim, podemos compreender também que as palavras não estão ligadas às coisas diretamente, nem são o reflexo de uma evidência. É a ideologia que torna possível a relação palavra/coisa.

Compreendido o processo motivador da ideologia, é preciso dar ênfase ao discurso, àquilo que o constitui, à forma pela qual age no sujeito e, conforme ilustra esse tópico, como ele molda a identidade. Orlandi apresenta interessante definição de discurso:

O Discurso se constitui em seu sentido porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não em outra para ter um sentido e não outro. Por aí podemos perceber que as palavras não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inserem. (ORLANDI, 2012, p.43)

Pode-se compreender que o discurso se constitui por formações discursivas, pois através delas o sujeito entende que as palavras apresentam sentidos diferentes, conforme as formações discursivas em que se encontram inseridas. Conforme sabemos: “As palavras falam com as palavras. Toda palavra é parte de um discurso” (ORLANDI, 2012, p.43).

Concluídos esses apontamentos, pode-se depreender que o sujeito recorre às formações discursivas para organizar suas palavras (que estão por sua vez acopladas à ideologia).

Produzindo sentido, o mesmo é interpretado. Recorrendo às palavras, o sujeito se define e revela a sua identidade.

A IDENTIDADE

O grande desafio da subjetivação enfrentado pelo sujeito é o de delinear seu perfil e assumir uma posição social, atribuindo-se uma identidade própria. Para definir-se como sujeito, é preciso que ele vislumbre a memória; para que a acesse, por meio das formações discursivas instaladas através das ideologias, o sujeito precisa manifestar-se na linguagem (seja na modalidade escrita ou oral), instaurando a afirmação de sua própria existência. No que tange à identidade, nuances de sentidos produzem entremeios simbólicos, de modo a relativizar e problematizar este conceito. O sociólogo britânico Stuart Hall (2000) estabelece três acepções distintas, apresentadas a seguir:

A primeira concepção de identidade é a iluminista: o sujeito do iluminismo estava baseado em uma concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das concepções da razão, da consciência e da ação, cujo centro consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou idêntico a ele - ao longo da existência do indivíduo. (HALL, 2000, p.10) Nessa definição o sujeito vê-se como determinado a um único propósito, não visualizando possibilidade de mudança.

Já o segundo modelo de identidade pauta-se pela concepção da sociologia: nela o indivíduo inicia um processo de fragmentação, porém coerente. E, finalmente, na terceira acepção, de identidade pós-moderna, encontra-se o sujeito fragmentado, contraditório, que não possui um local fixo, determinado. Nela encontra-se a incoerência. Observe-se a assertiva do teórico cultural:

A identidade pós-moderna é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2000, p.13)

Como pode-se observar, essa tipologia de identidades aponta que o sujeito assume diferentes tipos de identidade a partir do contexto em que se encontra situado, e esses diferentes modelos inserem-se em um *eu* coerente. Pode-se entender que esse *eu coerente* corresponde à interpretação que o sujeito faz de si próprio e, conforme o contexto em que está inserido, ele assume uma identidade diferente. É nessa categoria de identidade que Hall (2000) elabora o conceito de que o sujeito vive em uma *celebração móvel*. Compreendidas as três circunstâncias que moldam o sujeito, cabe-nos a constatação de que a ideologia conduz o sujeito a assumir determinada postura e,

portanto, orienta a manifestação de uma dada identidade, conforme explanado no subitem anterior.

ASPECTOS ANALÍTICOS: O OBJETO EM FOCO

O discurso advém da ideologia. Tomando-se o sujeito como *objeto*, é interessante deixar claro o sentido de *objeto* neste contexto. Não se trata de *coisa material que pode ser percebida pelos sentidos*. *Objeto* é tomado no sentido de *alvo*, de *causa* de uma ação ou sentimento. Exemplo: *O filho é objeto de todo o seu amor*. Como se vê, no exemplo, *o filho é alvo, causa* de seu amor. Ilustra-se, assim, com esta alegoria, tanto o sujeito enquanto alvo de um olhar analítico, quanto o sujeito enquanto causa de um gesto de análise. Além disso, situa o sujeito à mercê da ideologia. Ele, que a produz, fica sujeito totalmente a ela. Essa relação dual e complexa revela e justifica a importância do sujeito, que encontra seu poder em constante contato com o simbólico. É o que afirma Orlandi (2011, p.30):

O homem está condenado a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à “interpretação”: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico. (...) O silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é. Assim, o sujeito está sempre significando, pois ele é constituído pelo simbólico, ou seja, pelas palavras, enunciando-as ou não, ele significa. O homem, ao significar, está (re)produzindo um discurso que, a seu turno, advém da ideologia.

Dessa forma, evidencia-se o papel fundamental da ideologia em relação à identidade. Ela é o diapasão das ressonâncias, consonâncias e dissonâncias das vozes do discurso. É o relicário dos signos, de seus referentes e de seus sentidos. Dessa forma, ao se analisar as situações de (des)subjetivação dos sujeitos por meio de uma língua imposta (madrasta), é preciso ter em mente que a língua enquanto código constitui-se apenas um dos elementos do capital simbólico da ideologia, formado por todas as formas de linguagens. A língua materna seria a *ponta do iceberg*, como citado anteriormente:

Podemos começar por dizer que a ideologia faz parte, ou melhor, é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer. Partindo da afirmação de que a ideologia e o inconsciente são estruturas funcionamentos, M. Pêcheux diz que sua característica comum é a de dissimular sua existência no interior de seu próprio funcionamento, produzindo um tecido de evidências “subjetivas”, entendendo-se “subjetivas” não como afetam o sujeito, mas mais fortemente como nas quais constitui o sujeito. (ORLANDI, 2012, p.46)

Dessa forma, perscruta-se outro aspecto fundamental da ideologia, relacionando-se esta com a língua, pois através da língua o sujeito assume uma posição social. Conforme foi observado nas acepções sobre identidade, em cada uma das categorias há um sujeito que age de determinada forma, conforme o período histórico. Só é possível essa ação social quando o sujeito se reconhece como existente, pois isso o enquadra em uma determinada posição na sociedade, à qual deve obedecer. É na interpelação do sujeito pela ideologia na língua que ele produz o dizer.

Conforme aponta Orlandi (2011), todo dizer relaciona-se com o não dizer; em outras palavras: quando se escolhem palavras para compor uma sentença, se está automaticamente esquecendo outras e, ao esquecê-las, estamos recorrendo ao não dito. Dessa forma, a palavra tem sentido porque está intrincada na ideologia de quem as enuncia. Cada sujeito possui as suas respectivas formações discursivas e é nessa mistura de palavra e formação discursiva que o indivíduo escolhe as sentenças e provoca os deslizamentos na interpretação. Para sintetizar essa afirmação e demonstrar que o sentido está na história, Orlandi (2012, p. 95) enuncia:

O sentido é história. O sujeito do discurso se faz (se significa) na/pela história. Assim, podemos compreender também que as palavras não estão ligadas às coisas diretamente, nem são o reflexo de uma evidência. É a ideologia que torna possível a relação palavra/coisa.

Compreendido o processo motivador da ideologia, é preciso dar ênfase ao discurso, àquilo que o constitui, à forma pela qual age no sujeito e, conforme ilustra esse tópico, como ele molda a identidade. Orlandi apresenta interessante definição de discurso:

O Discurso se constitui em seu sentido porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não em outra para ter um sentido e não outro. Por aí podemos perceber que as palavras não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inserem. (ORLANDI, 2012, p. 43).

Diante desta assertiva, pode-se inferir que o discurso se constitui por formações discursivas, pois através delas o sujeito entende que as palavras apresentam sentidos diferentes, conforme as formações discursivas em que se encontram inseridas. Conforme sabemos: “As palavras falam com as palavras. Toda palavra é parte de um discurso” (ORLANDI, 2012, p.43).

Concluídos esses apontamentos analíticos em relação ao objeto (ironicamente, nesta pesquisa, o sujeito é objeto) pode-se apreender que o sujeito recorre às formações discursivas para organizar suas palavras (que estão por sua vez acopladas à ideologia). Produzindo sentido, o sujeito é interpretado. Recorrendo às palavras, o sujeito se define e revela a sua identidade.

CONCLUSÃO

A discussão conceitual crítica apresentada revelou o papel da linguagem na produção da realidade e, conseqüentemente, de identidades, verdades e valores. Na interface destes e de cada um de qualquer conceito, apresentam-se seus contrários e seus contraditórios, configurando a diversidade - fundadora do sentido e trama do tecido social. Assim, historicamente observam-se os percalços das propostas de igualdade, a qual, ainda que oriunda, da mesma forma, de uma produção da linguagem, curiosamente não encontra homologação no mundo real e estabelece-se como um ideário abstrato, alojada nos desvãos das práticas sociais e dos discursos politicamente corretos. Concretamente, ela não existe; mas equilibra-se no outro prato da balança em que se pesa a diversidade, mais para projetar um peso semântico em si mesma do que para promover o equilíbrio imaginário que possibilitaria a coexistência mutuamente implicada entre diversidade e igualdade.

A problematização elaborada suscitou os estudos da linguagem na sua forma viva, nos desvãos do cotidiano, que apresentam a tendência mais nobre da academia e das ciências da linguagem, que é a de romper com uma concepção de ciência estéril, restrita ao campo acadêmico, para situar-se no entremeio das relações intersubjetivas. Este lugar dos estudos é privilegiado porque, ao mesmo tempo em que proporciona novas óticas das relações de sentido, estabelece uma ponte de acesso ao Real: é o papel político que a pesquisa assume.

Se há uma miríade de realidades plausíveis, depreendamos a melhor delas, a mais bela, a mais desejada, usufruamos dos mais legítimos direitos que o discurso nos concede, permitamo-nos ouvir nossa linguagem interior: na vasta planície sul mato-grossense da Bacia do Paraguai, na região de Jardim, uma fonte de resistência se engendra em forma de conhecimento.

O desconcertante cenário subverte o conceito de "real". Para além das metáforas de superfície da língua, pesam no fundo os sentidos "reais", escancarados ou furtivos... Eis a que este estudo aspira: o real simbólico de um ato político.

REFERÊNCIAS

- BAGNO, Marcos. **Língua, linguagem, lingüística: pondo os pingos nos ii**. São Paulo: Parábola, 2014.
- BOUIX, Christopher. **A teoria do iceberg**. São Paulo: FTD, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: Bertrand, 1989.
- COSERIU, Eugenio. **Teoría del lenguaje y lingüística general**. Madri: Gredos, 1962.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: Editora Dp&a, 2000.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.
- LIMBERTI, Rita de Cássia Pacheco. **Opressão e resistência no ensino de língua materna: o território movediço da fronteira seca Brasil/Paraguai**. In: LARA, G. P. & LIMBERTI, R. C. P. (Orgs.) *Discurso e desigualdade social II*. São Paulo, Contexto, 2015.
- NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2011.
- ORLANDI, Eni Puccineli. **Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia**. Campinas, SP, Pontes, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CONTRIBUIÇÕES DAS PRÁTICAS EXPERIMENTAIS NA QUÍMICA PARA O APRENDIZADO SIGNIFICATIVO DOS EDUCANDOS COM *FEEDBACK* ATRAVÉS DA TECNOLOGIA E A LINGUAGEM MIDIÁTICA TIK TOK: RELATO DE EXPERIÊNCIA EM UM COMPONENTE ELETIVA

Cristina Caetano da Silva- SEED

cristina.silva21@escola.pr.gov.br

Jessica Neves de Souza

jessica.souza2@escola.pr.gov.br

INTRODUÇÃO

As práticas experimentais na química são fundamentais para a aprendizagem significativa dos educandos unindo teoria e prática. Através das aulas práticas os educandos podem compreender os conceitos científicos trabalhados em sala de aula, como a química se constrói e se desenvolve, testando a teoria através dos experimentos laboratoriais (RIBEIRO, 2018).

A Química é uma ciência muito desafiadora e na escola ela é muitas vezes descontextualizada com a realidade dos estudantes e assim, eles não conseguem associar o aprendizado com sua vida diária. Os Parâmetros Curriculares Nacionais abordam esta descontextualização: No Brasil, a abordagem da Química escolar continua praticamente a mesma, embora às vezes “maquiada” com uma aparência de modernidade, a essência permanece a mesma, priorizando-se as informações desligadas da realidade vivida pelos alunos e pelos professores (BRASIL, 1999, p. 30).

Diante do exposto, a aprendizagem significativa torna-se importante visto que, ela é realizada a partir dos conceitos pré-existentes advindos do aluno. O professor deve estabelecer um diálogo com os alunos, a fim de tornar o ensino de maior relevância e significativo para eles (GIFFONI, 2019).

É de fundamental importância a experimentação no Ensino de Química, pois através desse método as dificuldades dos alunos em compreender os conteúdos de química podem ser superadas, tornando o estudo mais prazeroso e contribuindo com o aumento do conhecimento científico aplicado no cotidiano no educando (SALESSE, 2012).

Através da prática experimental o conteúdo trabalhado teoricamente passa a fazer sentido ao educando e assim eles podem interagir mais com os conceitos da química, resolver situações problemas, realizarem pesquisas de diversos experimentos, de acordo com suas curiosidades. Giordan (1999) constatou que a experimentação desperta um forte interesse entre os alunos, que atribuem a esta um caráter motivador, lúdico e essencialmente vinculado aos sentidos.

As aulas laboratoriais são fundamentais para que o aluno tenha um aprendizado significativo, visto que, essa metodologia, proporciona que o aluno experiencie a construção, desenvolvimento e reações da química (SALESSE, 2012). As atividades práticas tem papel crucial no desenvolvimento do lúdico e trata-se de uma estratégia eficaz no processo ensino-aprendizagem, visto que as aulas práticas do ensino de química favorecem a construção dos conceitos que a abrangem, como manusear e transformar as substâncias bem como a explicação teóricas dos fenômenos ocorridos (SANTOS; MENEZES, 2020).

Diante do exposto, as práticas experimentais precisam estar inseridas nas metodologias de ensino/aprendizagem do professor, pois resultará não apenas no aprendizado teórico, mas também no prático, oportunizando os estudantes a manipular os instrumentos laboratoriais, despertando o interesse pela pesquisa científica, tornando assim alunos protagonistas dos seu próprio conhecimento. O presente artigo tem como objetivo, descrever a importância das práticas experimentais para as aulas de química e a expressão verbal, gestual, e midiática dos educandos através do feedback por meio da plataforma midiática *TikTok*.

TIK TOK COMO FORMA DE LINGUAGEM

O *TikTok* é uma das Tecnologias Digitais que proporciona aos educandos uma forma de linguagem através de expressões facial, gestual e audiovisual, fornecendo informações sobre um determinado tema. Esta mídia está no dia a dia desta geração de educandos e porque não trazê-la para a sala de aula. Monteiro (2020) afirma que o *TikTok* pode ser usado não apenas para diversão, mas também para a distribuição de conteúdos criativos, para integração dos estudantes e o desenvolvimento do potencial criativo dos mesmos, assim como instrumento de avaliação da aprendizagem.

Através do *TikTok* professor e alunos podem interagir na sala de aula e laboratórios de experimentos de forma ativa, onde os envolvidos têm a oportunidade de expor seus conhecimentos adquiridos e publicar para comunidade seus trabalhos práticos. Desta forma desempenham um papel investigador para selecionar os melhores experimentos para serem apresentados e postar no *TikTok*.

Esta metodologia digital é muito importante para o ensino da química, porque ela liga a teoria com a prática e funciona como um transmissor de conhecimento de alta potencialidade. Através do *TikTok* os educandos podem gravar breves vídeos e compartilhar nas redes sociais, assim estará adquirindo novos conhecimentos de forma divertida. Costa et. Al. (2012) ressalta a utilização de câmeras digitais, ou no caso, os próprios smartphones que oferecem inúmeras possibilidades em sala de aula.

Atualmente o mundo digital está presente diariamente na vida social dos cidadãos, vive-se um era de geração midiática, onde pouco se fala pessoalmente, as comunicações são na grande maioria das vezes através da mídia.

Em decorrência do avanço e da multiplicação das tecnologias de informação e comunicação e do crescente acesso a elas pela maior disponibilidade de computadores, telefones celulares, tablets e afins, os estudantes estão dinamicamente inseridos nessa cultura, não somente como consumidores. Os jovens têm se engajado cada vez mais como protagonistas da cultura digital, envolvendo-se diretamente em novas formas de interação multimidiática e multimodal e de atuação social em rede, que se realizam de modo cada vez mais ágil. (BRASIL, 2018, p.63).

METODOLOGIA

Trata-se de um relato de experiência, desenvolvido por uma docente de Química, inserida no quadro de docentes do Colégio Estadual Machado de Assis, localizado em Barbosa Ferraz-Paraná, no Componente Curricular Eletiva de Química, sendo duas aulas semanais. Este componente recebeu o nome de “Tik Tok da Química”, onde os participantes eram alunos do 1º Ano A e B do Novo Ensino Médio em tempo integral. A turma foi composta de 40 educandos, sendo metade da Turma A e metade da Turma B, sob orientação e supervisão da coordenadora de área Jessica Neves de Souza.

Para desenvolver o presente trabalho, foi definido: objetivos, habilidades e competências a serem desenvolvidas, conteúdos programáticos, metodologia, recursos didáticos, proposta para a culminância e pôr fim a avaliação, todos descritos respectivamente abaixo:

Objetivo Geral: Descrever a importância das práticas experimentais para as aulas de química e a expressão verbal, gestual, e midiática dos educandos através do feedback por meio da plataforma midiática *TikTok*. Através desta eletiva o aluno será o protagonista do seu próprio conhecimento, nela, será apresentado em todos os encontros uma prática experimental de química, sempre relacionada ao conteúdo trabalhado em sala de aula. Além disso, a turma irá pesquisar novos experimentos referentes ao conteúdo do dia e nas próximas aulas vão gravar suas apresentações, para

posteriormente ser postada em uma conta do *TikTok* criada por eles, com auxílio do docente/orientador, que utilizará o @ da escola, por questões de responsabilidade de postagem, sendo postada somente as experiências orientadas em laboratório e com total segurança. Desta forma todo conhecimento adquirido será compartilhado com os demais educandos e comunidade que visualizarem o *TikTok*. Essa eletiva também foi pensada para o retorno às aulas presenciais tentando sanar todo prejuízo educacional relacionado a ciências da natureza, que o educando teve em época de pandemia.

Objetivos específicos: Proporcionar que o aluno seja mais protagonista do seu próprio conhecimento; Desenvolver postura crítica para analisar a importância da química no seu dia a dia escolar e social; Reconhecer a importância da empatia, da escuta e do diálogo em situações que envolvem trabalho em equipe; Desenvolver habilidades tecnológicas, gravações, pesquisas na internet, edição de vídeos e postagem nas redes sociais; Desenvolver responsabilidades para a segurança em laboratório de química, sem correr riscos de acidentes; Conhecer todas as vidrarias de laboratório nome e função de cada uma delas; Desenvolver comprometimento com as funções demandadas para o desenvolvimento do projeto: pesquisas de experimentos, organização dos reagentes a serem utilizados, data de apresentação, edição e postagem dos vídeos.

Habilidades e Competências a serem desenvolvidas: Investigação Científica, mediação, determinação, criatividade, autocontrole, autoconhecimento, empatia, curiosidade, motivação, respeito, cuidado, colaboração nas atividades em grupo e responsabilidade.

Conteúdos: Substâncias simples e compostas, mistura homogêneas e heterogêneas, soluções, reação química, densidade, volume, temperatura, reações exotérmicas e endotérmicas.

Metodologia: Serão utilizadas duas aulas semanais sempre às quinta-feira no período 12:50 às 14:30. Nas aulas de Química semanais que antecedem a Eletiva a professora irá apresentar o experimento que será apresentado por ela na eletiva e como tarefa os alunos deverão fazer uma pesquisa de mais experimentos referente ao conteúdo estudado. Essa tarefa será realizada sempre em grupo e deverá ser apresentada no laboratório de química nas aulas seguintes da eletiva. Pretende-se usar quatro aulas de cinquenta minutos para cada conteúdo. Cada grupo terá um aluno responsável pela gravação da prática experimental apresentada pelo grupo, sendo esse, o líder do grupo.

Recursos didáticos: Laboratório de química, informática, lousa digital, celular, caderno para anotações e livro didático.

Proposta para a culminância: No dia da culminância que será no final do ano, data a ser definida pela equipe pedagógica e gestora. Todos os alunos da eletiva deverão apresentar uma prática experimental, escolhida pelo grupo para os demais alunos do colégio e os visitantes do 9º Ano do

Colégio Luzia Garcia Villar que serão os futuros alunos do Colégio Machado de Assis. Também, será apresentada, a conta do *TikTok*, com todas as gravações feitas pelos estudantes no decorrer do ano. E, no final será apresentado um vídeo com os erros de gravações, para que os demais alunos do colégio e visitantes, percebam como foi o trabalho dos educandos nessa eletiva no decorrer do ano e que diante de erros e acertos nossos trabalhos foram desenvolvidos, com êxito, diversão e muitas tentativas.

Avaliação: Será formativa, onde cada aluno será avaliado pelo seu desempenho, habilidades e competências, participação individual e coletivo, desenvolvimento das práticas, pesquisas e apresentações.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Na primeira semana de aula os professores apresentaram todas as eletivas que seriam disponibilizadas para aquele ano de estudos, e os alunos, de forma democrática, devem escolher suas eletivas. Turma já definida, no primeiro dia da aula, foi explicado para aos educandos como seria a dinâmica do *TikTok* da química, foi solicitado para que criassem um perfil no *TikTok*, com o nome de ‘Eletiva *TikTok* da Química’, com o email @escola, no qual deveriam postar um vídeo produzidos por eles durante os experimentos de química, pois eles seriam os protagonistas de todos os trabalhos. Organizaram-se em grupos: grupo de pesquisa, grupo de gravação dos experimentos e grupo de edição e postagem na rede social por eles criada.

Foram realizados diversos experimentos durante o ano letivo sobre os conteúdos: Substâncias simples e compostas, mistura homogêneas e heterogêneas, soluções, reação química, densidade, volume, temperatura, reações exotérmicas e endotérmicas.

O grupo de pesquisa, sempre postava os experimentos investigados em um grupo de whatsapp antecipadamente, para que a professora e alunos pudessem se organizar na explicação teórico/prático do experimento. No momento das aulas os estudantes organizavam as bancadas do laboratório, com todas as vidrarias, equipamentos e reagentes, depois de tudo organizado começavam as tentativas de gravação, pois ficavam nervosos, erravam as falas e tinham que retornar, mas sempre conseguiam gravar um vídeo explicativo.

Figura 1 - Reação química



Fonte: as autoras

Figura 2 - Reação química



Fonte: as autoras

Figura 3 - Vidrarias de Laboratório



Fonte: as autoras

CONCLUSÃO

Conclui-se o presente estudo dizendo que, para desenvolver este trabalho com os estudantes do 1º Ano do novo Ensino Médio de tempo Integral, houve muitas dificuldades, principalmente com o comportamento de alguns estudantes, pois não se envolveram ativamente nas atividades propostas, muitos deles atrapalhavam o tempo todo com piadinhas e conversas paralelas, sem compromissos, não faziam o que eram atribuídos a eles pelo grupo, não gravavam com responsabilidade, não editavam os vídeos no tempo exigido ou se recusaram a fazer a atividade propostas.

Portanto, os pontos positivos, mesmo não tendo postados tantos vídeos quanto produziram, nota-se que cada aula que se passava, o interesse da grande maioria dos estudantes aumentava, pois queriam fazer cada vez mais experimentos. Considera-se que esta atividade com a linguagem midiática foi de grande valia no ensino aprendizagem, portanto, com grupos menores de alunos talvez a experiência tivesse sido mais exitosa.

Portanto, mesmo com as dificuldades de desenvolver atividades desse tipo e se tratando de uma escola da rede pública de ensino, onde os recursos didáticos nem sempre se encontram adequados, ainda se faz necessário que os docentes invistam em metodologias diversificadas, para que assim, possam estimular seus educandos e despertar um maior interesse para os conteúdos ministrados em aulas teórico/prática.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.
- CASTELLS, M. A Galáxia Internet: reflexões sobre a Internet, negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: **Jorge Zahar**. 2012.
- COSTA, F. A, RODRIGUEZ, C, CRUZ, E, FRADÃO, S. Repensar as TICs na educação. O professor como agente transformador. **Carnaxide: Rolo & Filhos**, 2012.
- GIORDAN, M. O papel da experimentação no ensino de ciências, **Química Nova na Escola**. 10, 43-49, 1999.
- GIFFONI, J. S. BARROSO, M. C. S; SAMPAIO, C. G. Aprendizagem significativa no ensino de Química: uma abordagem ciência, tecnologia e sociedade. **Research, Society and Development**, v. 9, n. 6, p. e13963416-e13963416, 2020.
- MONTEIRO, Jean Carlos da Silva. Tiktok como Novo Suporte Midiático para a Aprendizagem Criativa. *Revista Latino-Americana de Estudos Científico*, v1, n.2, p.5-20, 2020.
- RIBEIRO, C. C. B. O uso das atividades experimentais investigativas como ferramenta de ensino para auxiliar o professor de ciências nos conteúdos de física. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso. **Universidade Tecnológica Federal do Paraná**.
- SALESSE, A. M. T.. A Experimentação no Ensino de Química: importância das aulas práticas no processo de ensino aprendizagem. 2012. 39f Monografia (Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino). **Universidade Tecnológica Federal do Paraná**, Medianeira, 2012. Disponível em: MD_EDUMTE_2012_2_93 (utfpr.edu.br)
- SANTOS, L. R. dos, & MENEZES, J. A. de. (2020). A experimentação no ensino de Química: principais abordagens, problemas e desafios. *REVISTA ELETRÔNICA ESQUISEDUCA*, 12(26), 180–207. Disponível em: <https://periodicos.unisantos.br/pesquiseduca/article/view/940>

O ESAZIAMENTO TEÓRICO-FILOSÓFICO PRESENTE EM DOCUMENTOS OFICIAIS COMO ESTRATÉGIA DE ALIENAÇÃO POR PARTE DO CAPITAL: O (NÃO) ENSINO DE VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA BNCC EM PERSPECTIVA

Kleverson Gonçalves Willima (UniFAEL e IFF)¹

kleverson.w@gsuite.iff.edu.br

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A partir da década de 80 do século XX, houve uma virada de perspectiva no sistema capitalista, passando, agora, a um modelo que ficou conhecido como neoliberal. Aqui no Brasil, essa realidade começou a se manifestar e se implementar nos anos 90 do mesmo século. Desse momento em diante, as políticas públicas, incluídas nesse bojo as políticas educacionais e seus respectivos documentos oficiais, passaram a ter forte influência neoliberal em sua formulação (cf. GARCIA; CZERNISZ; PIO, 2022, p. 25-26). E qual é o problema disso? O neoliberalismo, para David Harvey, é:

em primeiro lugar uma teoria das práticas político-econômicas que propõe que o bem-estar humano pode ser melhor promovido liberando-se as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos a propriedade privada, livres mercados e livre comércio (HARVEY, 2008, s/p).

Sobre o problema do neoliberalismo questionado acima: vale dizer que ele prevê uma formação para o trabalho simples (cf. MARTINS; NEVES, 2015), um esvaziamento teórico-filosófico sustentado pela pedagogia e pela ideologia das competências (cf. GIARETA; LIMA; PEREIRA, 2022 e CHAUI, 2008 e 2014), um processo (de)formativo desprovido de reflexão e de criticidade – portanto alienante –, reduzindo a importância da escola e da educação em si a meras questões mercadológicas e economicistas, ampliando, assim, as desigualdades (cf. RAMOS; PARANHOS, 2022 e SILVA, 2018), além da evidente “destruição do ensino médio público”, conforme nos afirma Ana Paula Corti (In: CÁSSIO [Org.], 2019, p. 52), quando pensamos na atual Contrarreforma do Ensino Médio (Lei 13.415/17), que será tratada mais adiante.

A Base Nacional Comum Curricular (doravante BNCC) nasceu nesta conjuntura de influência neoliberal em todos os âmbitos da vida social. Com a Lei 13.415/17, houve o que as pesquisadoras Marise Ramos e Michelle Paranhos (2022) chamam de Contrarreforma do Ensino Médio, fazendo

¹ Estudante de Licenciatura em Letras – Português e Espanhol pelo Centro Universitário FAEL e em Letras – Português e Literaturas pelo Instituto Federal Fluminense *campus* Campos Centro. Orientador: Prof. Me. Sueder Santos de Souza, docente e coordenador dos cursos de Licenciatura em Letras do Centro Universitário FAEL.

com que a BNCC para o Ensino Médio sofresse forte influência dessa lei. Nela, assim como nas demais partes, há a retomada de um velho discurso: a pedagogia das competências (cf. GIARETA; LIMA; PEREIRA, 2022). A construção desse documento normativo se deu, ainda, pensando especificamente no Brasil, a partir do golpe jurídico-parlamentar-midiático-empresarial (cf. CAMPELO; JOHANN; PEREIRA, 2021, p. 43 e OLIVEIRA, *In*: AGUIAR; DOURADO [Orgs.], 2018, p. 55-59) e sexista de 2016. Esse golpe, por sua vez, foi se constituindo através dos chamados movimentos de 2013, resultado da crise mundial de 2008, só sentida no Brasil a partir de 2011, e esse fato, associado a um movimento interno de alguns políticos influentes e do aparato estatal do país, culminou no golpe anteriormente mencionado, que retirou a presidenta Dilma Rousseff do poder (cf. GOMES, 2021; JINKINGS; DORIA; CLETO, 2016 e NETA; CARDOSO; NUNES, 2018), e empossou o seu vice, o ex-(des)presidente golpista Michel Temer logo em seguida, sendo ele o responsável pela Contrarreforma e por diversas outras medidas nefastas, como o congelamento dos investimentos em Educação por 20 anos.

Diante do exposto, cabe pontuar que o ensino de língua materna na BNCC possui encontros e desencontros com o que se concebe, atualmente – de acordo com Bagno (2007), Bortoni-Ricardo (2004 e 2005) e Souza e Willima (no prelo) –, como um ensino (de língua) mais democrático, inclusivo e que promova o pensamento crítico, a reflexão (sobre a língua) e o reconhecimento da diversidade intrínseca a todos os seres humanos e, portanto, a todas as línguas humanas. Um dos pontos de desencontro é o fato de que, apesar de ela abordar a importância do tratamento da variação linguística em sala de aula (considerado, por si só, um ponto de encontro, paradoxalmente), essa abordagem é feita de forma insuficiente, justamente pelo evidente esvaziamento teórico-filosófico presente nas páginas da Base (no que diz respeito ao ensino de português brasileiro, mas não só), indo de encontro ao que preconizam os autores acima mencionados.

Nesse sentido, o presente artigo objetiva analisar o (não) ensino de variação linguística na BNCC, a partir de uma análise qualitativa desse documento à luz da Linguística Teórica e da Teoria Marxista – através de nomes como Bagno (2007), Barros (2011), Bortoni-Ricardo (2004, 2005), Chauí (2008 e 2014), Freire (2020 e 2021), Martins e Neves (2015), Santana (2020), Saviani (2007) e tantos outros –, a fim de entender como se dá a impregnação do processo de alienação nos documentos oficiais que versam sobre Educação no Brasil, colocando a BNCC em destaque. Para tanto, realizou-se uma pesquisa bibliográfica para construção do referencial teórico necessário à análise qualitativa da BNCC, pensando especificamente no recorte acima proposto.

DO ESVAZIAMENTO TEÓRICO-FILOSÓFICO À ALIENAÇÃO: O INICIAR DAS DISCUSSÕES

Antes de pretendermos quaisquer outros debates, é importante conceituar alguns termos apresentados nas considerações iniciais. O primeiro deles, talvez o mais chamativo, é a ideia de esvaziamento teórico-filosófico. Em termos práticos, o que isso significa? Por uma questão didática, partiremos de uma exemplificação (do específico) para depois discorrer sobre (ao geral). Muitos documentos, principalmente os que se pretendem nacionais ou universais, tendem a trazer o entendimento que se tem sobre determinados termos no corpo do texto, em especial quando se trata de debates complexos e que dividem opiniões, mas não só. Dois bons exemplos disso são a Declaração Universal dos Direitos Linguísticos (doravante DUDL) e os Parâmetros Curriculares Nacionais (a base utilizada pelos sistemas de ensino do Brasil antes da implementação da BNCC), nacionalmente conhecidos como PCN². Sobre a ideia de preconceito linguístico, diferentemente da BNCC, os PCN trazem uma explicação razoável, mesmo que implícita, sobre o que se pode entender por isso:

[...] há muitos preconceitos decorrentes do valor social relativo que é atribuído aos diferentes modos de falar: é muito comum se considerarem as variedades linguísticas de menor prestígio como inferiores ou erradas. O problema do preconceito disseminado na sociedade em relação às falas dialetais deve ser enfrentado, na escola, como parte do objetivo educacional mais amplo de educação para o respeito à diferença. (BRASIL, 1998, p. 26)

Já sobre a DUDL, logo no início do documento, em seu artigo primeiro, ela conceitua o termo que mais aparece em toda a Declaração: comunidade linguística. Nas palavras dela:

Esta Declaração entende por comunidade linguística toda a sociedade humana que, radicada historicamente num determinado espaço territorial, reconhecido ou não, se identifica como povo e desenvolveu uma língua comum como meio de comunicação natural e de coesão cultural entre os seus membros. (UNESCO, 1996, s/p)

Agora, fazendo um paralelo com a BNCC, podemos perceber o movimento inverso: houve certa preocupação em abordar temas socialmente importantes e amplamente debatidos, mas sem que houvesse uma discussão teórico-filosófica minimamente aprofundada sobre os temas. Um exemplo prático disso, de tantos outros possíveis de serem explicitados, é a própria ideia de variação linguística e de preconceito linguístico: muito comentados em boa parte do documento, mas sem nenhum tipo de conceituação e maior aprofundamento sobre essas ideias, diferentemente do que

² Cabe ressaltar, neste momento, que tanto a DUDL quanto os PCN foram igualmente formulados sob a égide do neoliberalismo tão pungente no final do século XX. Entretanto, apesar dessa realidade, esses documentos fizeram o que a BNCC (pelo menos no que diz respeito ao componente “língua portuguesa”), em pelo século XXI, não fez: conceituar termos importantes e/ou discutir, mesmo que mínima e indiretamente, sobre eles.

fazem os PCN, conforme visto acima. Sobre isso [mencionar conceitos sem aprofundá-los], vale a pena observar o fragmento a seguir:

Cabem também reflexões sobre os fenômenos da mudança linguística e da variação linguística, inerentes a qualquer sistema linguístico, e que podem ser observados em quaisquer níveis de análise. Em especial, as variedades linguísticas devem ser objeto de reflexão e o valor social atribuído às variedades de prestígio e às variedades estigmatizadas, que está relacionado a preconceitos sociais, deve ser tematizado. (BRASIL, 2018, p. 81)

Diante do exposto, fica mais fácil o entendimento do que entendemos por esvaziamento teórico-filosófico: a atitude, consciente e premeditada, de eliminar e/ou silenciar debates, reflexões e teorizações sobre determinados conceitos. Tratando-se de um documento que se pretende nacional, e pior, uma base curricular, ao mesmo tempo nacional e comum, o mínimo que se espera é que se tenha toda uma construção teórico-filosófica sobre as ideias contidas nele; porém, cabe mencionar, neste momento, uma das ideias construídas por Fedra Osmara Rodrigues Hinojosa (2017): os não ditos e os silenciamentos são, igualmente, formas de dizer algo.

Um outro conceito extremamente importante para nós neste artigo é o de alienação. Sobre esse conceito, o professor e historiador José D'Assunção Barros afirma que:

tudo aquilo que fragmentava o ser humano, que o apartava do mundo, de si mesmo, das coisas que ele criara; tudo aquilo que o separava da consciência que deveria ter, que o transformava quase em um autômato ou em um “animal desnaturalizado”; tudo aquilo que o mergulhava em uma espécie de sono do qual não parecia ser possível despertar, remetia em Marx ao âmbito da alienação. (BARROS, 2011, p. 236)

A alienação é, portanto, uma das principais armas ideológicas do capitalismo e possui uma finalidade muito evidente: impedir, através de inúmeros artifícios, como o esvaziamento teórico-filosófico supracitado, o pensamento crítico, a reflexão sobre a realidade (material) e o (re)conhecimento dessa realidade. Essa prática é ainda mais fácil de observar quando pensamos no âmbito educacional, conforme nos aponta Martins e Neves (2015). Nesse sentido, a escola, enquanto aparelho ideológico (opressor) do Estado (cf. ALTHUSSER, 1980) e, ao mesmo tempo, um espaço emancipatório (cf. FREIRE, 2020) de luta e resistência, possui dupla possibilidade: auxiliar na manutenção do *status quo* e promover uma formação cidadã, democrática, inclusiva e que respeite as múltiplas diversidades existentes. Tendo isso em mente, pode-se afirmar que é através de documentos oficiais norteadores do processo educacional, como é o caso da BNCC, que o Estado impõe legalmente o enviesamento ideológico do sistema capitalista neoliberal, fazendo com que as escolas funcionem, ao aplicarem em seus currículos os preceitos presentes nesses documentos, como ferramentas de “adestramento” de estudantes (cf. FERREIRA; SANTOS, 2018, s/p) e de promoção de práticas alienantes.

Uma das maiores provas do intento de alienação nas escolas por parte do aparelho estatal é a imposição arbitrária e autoritária do que Martins e Neves (2015, p. 66) chamam de “cultura de resultados”. Esse processo se dá pela obrigação imposta às escolas de “medir” o conhecimento e o nível de aprendizagem dos/as estudantes por meio de avaliações nacionais e internacionais. Em outras palavras: para dar conta dessas avaliações e fazer com que os índices de desempenho educacionais aumentem ao invés de diminuir, as escolas se veem obrigadas a adotar os conteúdos prescritos por/para essas avaliações e adaptar os seus currículos, de forma que não sobra mais espaço para outros conteúdos e temas importantes e necessários à formação cidadã desses/as jovens. No entanto, é válido ressaltar que esses instrumentos de avaliação não dão conta, efetivamente, de mensurar aquilo que pretendem, pois não é possível “medir” conhecimento dessa forma, somente a capacidade dos/as alunos/as de memorização, caindo naquilo que Paulo Freire (2021) chama de Educação Bancária: enxergar os/as discentes como meros receptáculos de informações, caixas vazias que precisam ser preenchidas por outras pessoas (docentes), indivíduos passivos (cf. FREIRE, 2021, p. 79-83 e PARO, 2014, p. 47-50), incapazes de pensar por si mesmos. Isso acontece porque, no sistema capitalista, existe a ideia de que há separação entre trabalho e educação, algo de que nós e Dermeval Saviani (2007) discordamos completamente. Nas palavras dele,

o ato de agir sobre a natureza transformando-a em função das necessidades humanas é o que conhecemos com o nome de trabalho. [...] a essência do homem é o trabalho. [...] A essência humana não é, então, dada ao homem [...], é produzida pelos próprios homens. O que o homem é, é-o pelo trabalho. [...] Se a existência humana não é garantida pela natureza, não é uma dádiva natural, mas tem de ser produzida pelos próprios homens, sendo, pois, um produto do trabalho, isso significa que o homem não nasce homem. Ele forma-se homem. Ele não nasce sabendo produzir-se como homem. Ele necessita aprender a ser homem, precisa aprender a produzir sua própria existência. Portanto, a produção do homem é, ao mesmo tempo, a formação do homem, isto é, um processo educativo. A origem da educação coincide, então, com a origem do homem mesmo. (SAVIANI, 2007, p. 154)

É partindo dessa ideia de separação entre trabalho e educação que o capitalismo e seus (per)seguidores (burgueses capitalistas) visaram à subordinação de todas as estruturas sociais públicas, inclusive a escola, às dinâmicas do capital. Esse processo se deu e se dá através da privatização, seja de instituições públicas, seja de direitos básicos que consideramos inalienáveis (cf. MARTINS; NEVES, 2015), como a Educação, por exemplo (cf. ONU, 1948). A expressão máxima dessa realidade de privatização e desestruturação das instituições públicas (de ensino ou não) é aquilo que Campelo, Johann e Pereira (2021, p. 33) chamaram de “reforma empresarial da educação”, manifestada pela Contrarreforma do Ensino Médio, a partir da Lei 13.415/17, culminando na Base Nacional Comum Curricular (cf. CAMPELO; JOHANN; PEREIRA, 2021), com um propósito muito bem delimitado: “a grande inserção dos preceitos empresariais [estão] sendo amparados no

território educacional como meio para definir estratégias de domínio sobre o conjunto da classe trabalhadora”, conforme nos afirma Campelo, Johann e Pereira (2021, p. 44-45). Sobre essa realidade, o professor Marcelo Pires (*In*: DICKMANN; BOELL, 2021, p. 321) afirma, igualmente, que “o poder público, ao legitimar a influência do capital na educação, acaba [por] fortalecer o *status quo*”, retirando da escola o seu papel de formar indivíduos questionadores da realidade (cf. DICKMANN; BOELL, 2021, p. 326).

Portanto, é possível perceber, levando em consideração as discussões expostas acima, que o esvaziamento teórico-filosófico presente na BNCC alimenta aquilo que Barros (2011) denomina “alienação”, analisando a presença e o significado desse termo nas obras de Karl Marx. O processo de alienação, por sua vez, fortalece, legitima e põe em prática as vontades do capital de apartar todo tipo de reflexão e análise crítica da realidade da vida da maioria esmagadora dos indivíduos, daqueles e daquelas que não possuem os meios de produção, que fazem parte do que a Tradição Marxista/Marxiana denomina de proletariado, mantendo, assim, a manutenção do *status quo*. Por fim, mas não menos importante, cabe ressaltar que a instituição primeira responsável por essa manutenção, como supramencionado, é a escola, que perde o seu caráter emancipatório, de formação democrática, cidadã, integral e inclusiva, e se vê limitada por duas questões principais, mas não únicas: i) a imposição arbitrária de um documento inflexível, normativo e autoritário, como é o caso da BNCC, e ii) a obrigatoriedade de adaptação curricular para dar conta dos conteúdos que são abordados nos instrumentos de avaliação nacionais e internacionais, de indicadores educacionais, impostos pelo Estado.

DA IDEOLOGIA E DA PEDAGOGIA DAS COMPETÊNCIAS À IDEOLOGIA LINGÜÍSTICA: O (NÃO) ENSINO DE VARIAÇÃO NA BNCC EM PERSPECTIVA

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), promulgada entre 2017 e 2018, se estrutura, principalmente no que diz respeito ao Ensino Fundamental e Médio, sob a égide da pedagogia das competências, entendida como um conjunto de ações que visam a:

ênfase no ensinamento dos conhecimentos “essenciais”, declarando a necessidade de o aluno aprender a mobilizar os conhecimentos adquiridos afirmando que assim “o problema histórico das escolas” será resolvido. É uma tendência que nega a ideia da transmissão do conhecimento, enfatizando que mais do que assimilar conhecimentos (que não serão úteis na vida da maioria dos alunos), a escola deveria focar no desenvolvimento das competências fundamentais para a vida, o que desloca a função da escola e do conhecimento, tornando-o simples ferramenta, um recurso para o desenvolvimento das competências. [...] Desse modo, [...] a pedagogia das competências contribui para a constituição da escola muito mais como uma ferramenta social para o adestramento dos alunos, do que para [a] formação humana (FERREIRA; SANTOS, 2018, s/p).

Diferentemente do que acontece no componente curricular “Língua Portuguesa”, a BNCC conceitua, logo no início do texto, algumas temáticas por ela abordadas no decorrer do texto, dentre elas a ideia de competência³. Para o documento (BRASIL, 2018, p. 8), competência é definida como “a mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos), habilidades (práticas, cognitivas e socioemocionais), atitudes e valores para resolver demandas complexas da vida cotidiana, do pleno exercício da cidadania e do mundo do trabalho.” No nosso entendimento, balizado por Chauí (2008 e 2014) e Gomes (2019), a competência é uma forma de ideologia (cf. CHAUI, 2014), entendendo ideologia como:

um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros da sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes a partir das divisões na esfera da produção. Pelo contrário, a função da ideologia é apagar as diferenças [...] (CHAUI, 2008, p. 108-109).

Nas palavras de Greice Gomes, a ideologia da competência:

surge como uma forma de se justificar determinados engendramentos sociais, dentro de uma dada racionalidade, bem como dissimular formas contemporâneas de exploração e dominação atreladas a concepções neoliberais. [...] existe um discurso que sustenta tal ideologia: o discurso competente. Neste, a linguagem sofre um processo de restrição, isto é, o modelo discursivo é baseado na seguinte proposição: não é qualquer um que pode dizer qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância (GOMES, 2019, p. 96).

Tendo isso em mente, pode-se afirmar que a BNCC, enquanto um documento que se pretende base curricular de caráter nacional e comum, preocupa-se muito em promover a manutenção do ideário mercadológico e economicista na Educação, usando de artifícios da manipulação discursiva, através de um belo e chamativo discurso, fortemente carregado por um léxico e por um campo semântico evidentemente comuns às áreas da Economia e da Administração, para convencer quem está lendo de suas ideias, impondo-as, e preocupa-se pouco quando se trata de discutir e aprofundar sobre temas verdadeiramente importantes, atuais e urgentes, como o é a variação linguística no ensino de língua materna. Como mencionado acima, a pedagogia das competências serve,

³ Isso só nos mostra, uma vez mais, como as pessoas que formularam a BNCC não tinham o menor interesse em discutir e/ou teorizar sobre outros conceitos também importantes e que são tratados no texto. Fala-se muito em habilidades e competências na BNCC, assim como igualmente fala-se muito em variação/diversidade linguística nesse mesmo documento, mas somente habilidades e competências “merecem” atenção especial o bastante para serem discutidas e conceituadas nele.

basicamente, para fazer a escola de instrumento social para a promoção do “adestramento” dos/as discentes, sustentando suas bases ideológicas na ideologia da competência, que versa, grosso modo, sobre relações desiguais de poder, em que indivíduos que detém esse poder, essa possibilidade de agir sobre algo ou alguém e ter suas vontades atendidas e suas ideias acatadas (cf. PARO, 2014), são os únicos que podem fazer ou dizer “qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância” (cf. GOMES, 2019, p. 96).

Considerando os apontamentos feitos acima, cabe ainda discutir sobre o que seria(m) a(s) ideologia(s) linguística(s), como ela(s) se mostra(m) na BNCC e qual a sua relação com as reflexões outras propostas neste texto. Com relação a esse termo, concordamos com Moita Lopes quando ele afirma que:

Entendemos por ideologia linguística as compreensões, tanto explícitas quanto implícitas, que traduzem a interseção da linguagem e os seres humanos em um mundo social [...] ou compreensões de como a linguagem ou línguas específicas têm sido ou são entendidas com base em como são situadas em certas práticas sócio-históricas, inclusive aquelas visões elaboradas por pesquisadores e teóricos da linguagem, derivadas do espírito intelectual ou da perspectiva epistemológica de seu tempo (2013, p. 22).

Em outras palavras, e de forma sintética, pode-se entender que ideologia linguística é toda e qualquer crença sobre língua e linguagem (cf. SILVERSTEIN, 1979, p. 193). Essa ideia se expressa, na realidade material, de inúmeras formas distintas. A mais comumente encontrada é a ideologia da norma-padrão, capitaneada pela cultura do “erro”, amplamente difundida pela sociedade e, igualmente, pelas escolas (cf. BAGNO, 2015), haja vista estas serem, muitas vezes, o espelho da sociedade. Na falha tentativa de reverter essa situação, a BNCC trouxe temáticas importantes no que tange à língua portuguesa, conforme já afirmado anteriormente, como por exemplo o tratamento da variação linguística nas aulas de língua, o ensino contextualizado da língua, um enfoque no trabalho a partir de textos dos mais diversos, expressos por meio de gêneros textuais/discursivos, levando em consideração seu(s) contexto(s), e muitos outros (cf. BRASIL, 2018), mas termina por se contradizer e não sustentar inteiramente as suas proposições (cf. SANTANA, 2020, p. 94-98 e SOUZA, 2020, p. 94), em decorrência da ideologia da norma-padrão e da cultura do “erro” (mas não só). Esse fato fica ainda mais evidente quando entendemos a ideia de Alexandra Santana (2020, p. 81) quando nos afirma que “as ideologias linguísticas refletem os interesses de um grupo social e cultural específico”, e a ideologia da norma-padrão, capitaneada pela cultura do “erro”, serve aos interesses diretos dos grupos dominantes da sociedade brasileira e aos “famosos” “puristas” da língua. A (falsa) realidade imposta por esses grupos hegemônicos servem a um único propósito: afastar o conhecimento dos demais indivíduos e, automaticamente, a capacidade de articulação e reflexão crítica sobre a realidade objetiva dessas mesmas pessoas.

A perspectiva adotada pela BNCC, no que se refere ao componente de Língua Portuguesa, é a enunciativo-discursiva (cf. SANTANA, 2020, p. 90 e SOUZA, 2020, p. 83), que entende, basicamente, que a língua se manifesta através de enunciados (cf. SANTANA, 2020). No decorrer de todo o componente de LP, o documento traz ideias valiosíssimas, como o respeito pela diversidade linguística e cultural, a necessidade de um ensino que seja contextualizado, o combate ao preconceito linguístico, o trabalho com a variação linguística nas aulas de língua materna e tantos outros (cf. BRASIL, 2018). No entanto, apesar do importante avanço presente na BNCC, não houve qualquer aprofundamento e/ou maiores discussões sobre essas questões, ainda que o documento as considere necessárias e importantes. É justamente aqui que entra a nossa crítica à Base. Além desse ponto de crítica crucial, é válido destacar uma evidente contradição presente na BNCC, que torna o seu pretense discurso progressista inicial insustentável e impraticável. Nas palavras de Alexandra Santana (2020, p. 95-96), essa contradição encontra-se no campo da ideologia da norma-padrão, sustentada pela cultura do "erro", conforme já discutimos antes. Diz ela:

No entanto, ainda aparece no documento a terminologia “correta/corretamente” quando se fala, principalmente, da escrita, como por exemplo: “utilizar, ao produzir o texto, grafia correta das palavras...” (BRASIL, 2017, p. 97); “ler e escrever corretamente” (p. 99); reconhecer e grafar, corretamente, as palavras...” (p. 117); “escrever textos corretamente...” (p. 185), etc. Acreditar que o “erro” empobrece a língua é, sem dúvida, um ponto de vista dos puristas, de quem acredita que a língua é homogênea e não observa/aceita os movimentos/mudanças que ocorrem nela ao longo do tempo (BAGNO, 2015). (SANTANA, 2020, p. 95)

Ao levarmos em consideração o exposto acima, torna-se sumamente necessário levantar a bandeira do ensino de variação linguística nas aulas de língua materna, não (somente) por uma obrigação legal, mas sim porque o fenômeno da variação é intrínseco a todas as línguas humanas, sem exceção (cf. BAGNO, 2014). Nesse sentido, a concepção de língua adotada pelos autores deste artigo é a de que as línguas são um sistema dinâmico, adaptativo, complexo, heterogêneo e variável, atravessadas social, histórica, política, cultural, cognitiva e ideologicamente (cf. PAIVA, 2014, p. 144), além de igualmente funcionarem, mas não só, como instrumentos de comunicação, interação e constituírem a nossa identidade não apenas linguística, mas também social, humana (cf. BORTONIRICARDO, 2005). Daí vem a importância de se trabalhar com variação linguística em sala de aula, preferencialmente a partir de uma abordagem sociolinguística: a variação é social, histórica e regional – portanto cultural –, estilística, etária, geracional e muito mais. Ao fazer essa abordagem em sala de aula, de forma contínua (durante toda a Educação Básica), progressiva (em diversos momentos das aulas de língua, não apenas nos momentos específicos em que a/o docente for trabalhar com os conceitos dessa área) e variada (abarcando diversos níveis [fonético-fonológico, morfossintático, semântico-pragmático, estilístico, lexical etc.] e diversas dimensões [social, regional,

histórica, estilística, geracional etc.]), como propõem Souza e Willima (no prelo), o/a professor/a de língua estará auxiliando seus/suas estudantes a (re)conhecer sua língua materna, (re)conhecer-se enquanto falantes daquela língua, portadores/as de uma identidade (linguística) que lhes é única e especial, e a entender que a língua não é estática e nem homogênea, há toda uma complexidade e heterogeneidade intrínsecas a ela e isso precisa ser conhecido e apre(e)ndido, para que, então, possa ser respeitado e interiorizado de maneira positiva. Tudo isso fará com que o/a docente promova uma educação em língua materna (socio)linguisticamente orientada, conforme propõem Souza e Willima (2023), além de promover, igualmente, subsídios para o combate a quaisquer formas de preconceito linguístico-social (cf. ANDRADE; RIBEIRO; SANTANA, 2012).

Por fim, após o exposto, vale explicitar que a BNCC, apesar dos esforços em trazer ao centro do debate questões tão importantes como a diversidade linguística, fá-lo sem o devido aprofundamento teórico-filosófico e sem que se tenha uma continuidade e uma progressão nessa abordagem da diversidade linguística, sob o guarda-chuva do conceito (não discutido no texto do documento) de variação linguística (cf. SOUZA; WILLIMA, no prelo). No nosso entendimento, balizado por Bagno (2007) e Bortoni-Ricardo (2004), de (quase) nada adianta trabalhar com variação linguística na Educação Básica se isso for feito apenas em uma aula específica, em uma ou outra série específica. A BNCC, ao colocar em cena a variação apenas em algumas poucas habilidades (EF69LP55 e EF69LP56 no Fundamental II [cf. BRASIL, 2018, p. 161] e EM13LP09 e EM13LP10 [cf. BRASIL, 2018, p. 507-508] no Ensino Médio), somente reforça essa ideia. É preciso e urgente que o letramento linguístico-científico seja feito em todas as etapas da Educação Básica, sem exceção, adaptado aos diferentes níveis do alunado, e de forma progressiva, não apenas em uma única aula isolada no 8º ou 9º ano e na 1ª série do Ensino Médio, como tem sido feito recorrentemente (cf. SOUZA; WILLIMA, no prelo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todo o exposto no decorrer deste artigo, acreditamos ser possível chegarmos a alguns consensos: i) o sistema capitalista de caráter neoliberal, capitaneado pelo Estado, usa as escolas para fomentar sua ideologia (dominante, excludente), gerando processos de alienação e de formação para o trabalho simples; ii) esse processo de alienação promove uma (sub)formação para o mercado de trabalho à classe trabalhadora, impedindo o ingresso desses indivíduos nos cursos superiores e impedindo, igualmente, a reflexão crítica sobre a realidade; iii) isso se dá pelo enviesamento neoliberal das políticas e legislações educacionais e dos currículos escolares, a fim de obrigar as escolas a se limitarem a "transmitir" apenas os conteúdos necessários à formação para o mercado de trabalho e para a realização de avaliações de larga escala, nacionais e internacionais, sustentando essas ideias na ideologia e na pedagogia das competências; iv) uma outra expressão

dessa alienação promovida pelo Estado sob enviesamento neoliberal é o esvaziamento teórico-filosófico presente nos documentos oficiais que legislam sobre a Educação na atualidade, como a Lei da Contrarreforma do Ensino Médio (Lei 13.415/17) e a Base Nacional Comum Curricular, promulgadas num contexto de forte influência (ultra)neoliberal nas políticas, e especialmente no Brasil, promulgadas no contexto do pós-golpe jurídico-parlamentar-midiático-empresarial que depôs a presidenta Dilma Rousseff da presidência, através de um processo de impeachment fraudulento, criminoso e completamente sexista.

De fato, quando analisamos toda a conjuntura de formulação dessas (contra)reformas educacionais, é possível percebermos que a sua intenção é promover um "empresariamento" da Educação, infestando os currículos escolares e as políticas educacionais com preceitos empresariais, economicistas e transformando a Educação, antes um direito humano básico e inalienável, em uma simples mercadoria. É desta última afirmação que provém a vontade do Estado neoliberal brasileiro de privatizar todas as instituições públicas, inclusive Universidades e escolas, seja através do estreitamento das parcerias público-privadas, do corte de verbas e do congelamento dos investimentos em Educação (como fez o ex-(des)presidente golpista Michel Temer), seja pela privatização explícita e direta dessas instituições. Fazendo isso, as instituições públicas educacionais são vendidas a quem o melhor preço oferecer e essa nova "mercadoria", a Educação, pode ser vendida aos cidadãos e às cidadãs que tiverem poder aquisitivo para tal compra, afastando, assim, a possibilidade de uma educação plural e de qualidade à classe trabalhadora e seus/suas dependentes. Típico do sistema capitalista neoliberal: alienação da realidade, privatização de instituições públicas e de direitos básicos, criação de um exército reserva de mão de obra trabalhadora, manutenção das relações desiguais de poder, aumento exponencial das desigualdades sociais e tantos outros.

Ao analisarmos o recorte proposto por nós neste trabalho – colocar o ensino de variação na BNCC em perspectiva, analisando-o à luz da Linguística Teórica e da Teoria Marxista –, percebemos claramente como essas ideias se conectam e são (infelizmente) legítimas. A BNCC traz, sem sombra de dúvidas, temas extremamente importantes, na atualidade, ao centro do debate; porém, fá-lo sem que haja um maior aprofundamento sobre essas discussões, sem efetivamente discutir teoricamente sobre isso, algo que estamos chamando neste artigo de esvaziamento teórico-filosófico. Essa é uma das muitas artimanhas do capital para promover a alienação (da realidade), isto é, impossibilitar que haja uma reflexão crítica da realidade, dos fatos e das situações que acontecem ao nosso redor e no mundo. A variação linguística, nesse sentido, é abordada no documento como uma questão importante a ser trabalhada na Educação Básica, mas não há um aprofundamento teórico-filosófico-metodológico sobre esse fenômeno natural e intrínseco a todas as línguas humanas, apenas a menção dele e alguns (poucos) apontamentos com relação à necessidade de sua presença nas aulas de língua.

Além disso, o documento não prevê uma abordagem contínua e progressiva, como propomos acima, e até mesmo quando menciona o trabalho variado com essa temática (vários níveis e dimensões da variação), não explica o que isso significa e nem a importância de tal tratamento, indo de encontro ao que muitos/as linguistas apontam em seus trabalhos e ao que nós acreditamos ser a melhor forma de trabalhar com essa realidade.

À guisa de finalização, cabe ressaltar alguns apontamentos essenciais às reflexões aqui propostas: i) a língua é um fenômeno complexo, adaptativo, heterogêneo, variável e sensível aos usos, atravessada por questões sociais, culturais, históricas, políticas, cognitivas/biológicas e ideológicas; ii) é justamente por essas características da língua que a variação linguística é um fenômeno natural e intrínseco a todas as línguas humanas; iii) por ser social e cultural, a língua compõe uma das muitas facetas da nossa identidade enquanto seres humanos, justificando, portanto, a importância, a necessidade e a urgência do tratamento dessa realidade nas aulas de língua; iv) trabalhar com variação exige força de vontade, muito estudo, e que se leve em consideração a sua complexidade, trabalhando com ela de forma contínua (em toda a Educação Básica), progressiva (em diversos momentos das aulas de língua, não somente em um aula específica e em uma série específica) e variada (abarcando o máximo de níveis e dimensões possível). Ao fazer isso, os/as docentes de língua materna poderão, então, levar a cabo uma educação em língua materna (socio)linguisticamente orientada, mais democrática, inclusiva e libertadora (conforme nos apontam bell hooks [2017] e Paulo Freire [2020], pensando na Educação num sentido mais amplo, para além do português brasileiro, mas também [e inclusive] passando por ele), promotora de diversidade, equidade, respeito e fomentadora de pensamento crítico e reflexivo.

Segundo a falecida professora e linguista Dra. Magda Soares, "a arma social de luta mais poderosa é o domínio da linguagem". Assim sendo, é sumamente necessário promovermos uma educação mais plural, reflexiva e tolerante, abordando as mais variadas facetas da língua, não apenas a gramática normativa/prescritiva/tradicional, como comumente tem sido feito nas escolas Brasil afora. Há outras tantas faces da língua que merecem, igualmente, seu lugar no ensino-aprendizagem de língua materna.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

ANDRADE, Glícia Kelline Santos; RIBEIRO, Jaqueline Santos; SANTANA, Isabela Maria. O preconceito linguístico: discriminação social ou linguística? **VI Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade"**. São Cristovão- SE/Brasil. 20 a 22 de setembro de 2012.

BAGNO, Marcos. **Língua, Linguagem, Linguística: pondo os pingos nos ii**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2014.

BAGNO, Marcos. **Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2007.

BAGNO, Marcos. **Preconceito Linguístico**. 56. ed. São Paulo: Parábola, 2015.

BARROS, José D'Assunção. O conceito de alienação no jovem Marx. **Tempo Social, revista de Sociologia da USP**. v. 23, n. 1, p. 223-245, jun. 2011.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **Educação em Língua Materna: a Sociolinguística na sala de aula**. São Paulo: Parábola, 2004.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **Nós chegemu na escola, e agora?** Sociolinguística & Educação. São Paulo: Parábola, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CAMPELO, Calebe Lucas Feitosa; JOHANN, Rafaela Cristina; PEREIRA, Antonio Marcondes dos Santos. A Base Nacional Comum Curricular e a Reforma do Ensino Médio: uma crítica à luz do materialismo histórico. **Revista Gesto-Debate**. Campo Grande - MS, v. 21, n. 3, p. 31-64, jan./dez. 2021.

CHAUÍ, Marilena. **A Ideologia da Competência**. São Paulo: Autêntica, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CORTI, Ana Paula. Ensino Médio: entre a deriva e o naufrágio. *In*: CÁSSIO, Fernando (Org.). **Educação Contra a Barbárie: por escolas democráticas e pela liberdade de ensinar**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FERREIRA, Fabíola da Silva; SANTOS, Fabiano Antonio dos. Reflexões sobre a pedagogia das competências. **Anais do III Congresso de Educação do CPAN. II Seminário Integrado Graduação**

e Pós-graduação. **Base Nacional Comum Curricular: impactos na formação de professores**. 2018. Disponível em: <https://bitly.com/wKKWY>. Acesso em: 03 jan. 2023.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 46. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 77. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.
GARCIA, Sandra Regina Oliveira; CZERNISZ, Eliane Cleide da Silva; PIO, Camila Aparecida. 'Novo' Ensino Médio? Customização neoliberal da formação integral. **Revista Retratos da Escola**. Brasília, v. 16, n. 34, p. 23-38, jan./abr. 2022.

GIARETA, Paulo Fioravante; LIMA, Cezar Bueno de; PEREIRA, Tarcísio Luiz. A política curricular da BNCC e seus impactos para a formação humana na perspectiva da pedagogia das competências. **Revista Ibero-americana de Estudos em Educação**. v, 17, n. esp. 1, p. 0734-0750, mar. 2022.

GOMES, Cláudia Maria Costa. Crise, democracia restrita e golpe de 2016. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 8, n. 57, p. 94-109, 2021.

GOMES, Greice Martins. Future-se: reflexões a partir de uma ideologia da competência e autoritarismo. **Revista Novos Rumos Sociológicos**. vol. 7, n. 12, ago./dez., 2019.

HARVEY, David. **O neoliberalismo: história e implicações**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

HINOJOSA, Fedra Osmara Rodrigues. **Análise do Discurso**. Curitiba: Fael, 2017.

HOOKS, bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo. (Orgs.). **Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MARTINS, André Silva; NEVES, Lúcia Maria Wanderley. (Orgs.). **Educação Básica: tragédia anunciada?** São Paulo: Xamã, 2015.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **O português no século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico**. São Paulo: Parábola, 2013.

NETA, Abília Ana de Castro; CARDOSO, Berta Leni Costa; NUNES, Claudio Pinto. Reformas educacionais no contexto pós-golpe de 2016. **Educação em Debate**. Fortaleza, ano 40, n. 77, set./dez., 2018.

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. Políticas curriculares no contexto do golpe de 2016: debates atuais, embates e resistências. In: AGUIAR, Márcia Angela; DOURADO, Luiz Fernandes (Orgs.). **A BNCC na contramão do PNE 2014-2024: avaliação e perspectivas**. [Livro Eletrônico]. Recife: ANPAE, 2018.
ONU. ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org>. Acesso em: 04 jan. 2023.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. **Aquisição de Segunda Língua**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2014.

PARO, Vitor Henrique. **Educação como Exercício do Poder**: crítica ao senso comum em educação. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2014.

PIRES, Marcelo Noriega. O novo Ensino Médio analisado pelo viés do livro I do Capital: crítica da Economia Política de Karl Marx. In: DICKMANN, Ivano.; BOELL, Márcia. (Orgs.). **União pela Educação – volume 3**. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2021.

RAMOS, Marise; PARANHOS, Michelle. Contrarreforma do Ensino Médio: dimensão renovada da pedagogia das competências? **Revista Retratos da Escola**, Brasília, v. 16, n. 34, p. 71-88, jan./abr., 2022.

SANTANA, Alexandra Nunes. Ideologias Linguísticas: uma breve análise da BNCC. **Revista X**, v. 15, n. 5, p. 74-100, 2020.

SAVIANI, Dermeval. Trabalho e Educação: fundamentos ontológicos e históricos. **Revista Brasileira de Educação**, v. 12, n. 34, jan./abr., 2007.

SILVA, Mônica Ribeiro da. A BNCC da reforma do Ensino Médio: o resgate de um empoeirado discurso. **Educação em Revista**. Belo Horizonte. v. 34, 2018.

SILVERSTEIN, Michel. *Language structure and linguistic ideology*. In: CLYNE, P.; HANKS, W.; HOFBAUER, C. (Orgs.). *The elements: a parasession on linguistic units and levels*. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1979, p.193-247.

SOUZA, Sueder Santos de. **Uma análise glotopolítica da concepção de língua(gem) no componente de língua portuguesa da Base Nacional Comum Curricular**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas da UFPR. Sweder Santos de Souza, Curitiba: 2020.

SOUZA, Sueder Santos de. WILLIMA, Kleverson Gonçalves. O descaso na Educação Básica (durante a pandemia): uma análise do material didático da plataforma “Applique-se”. **Anais do II Congresso Brasileiro On-line de Ensino, Pesquisa e Extensão 2023 (II ENSIPEX)**. 2023. No prelo.

SOUZA, Sueder Santos de; WILLIMA, Kleverson Gonçalves. Transpondo os Muros da Discriminação e do Preconceito Linguísticos: uma análise do (não) ensino de variação linguística em sala de aula. **Anais do IV Simpósio de Variação Linguística e Ensino (IV SIMVALE)**. No prelo.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Declaração Universal dos Direitos Linguísticos**. Barcelona, 1996. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/deconu/a_pdf/dec_universal_direitos_linguisticos.pdf. Acesso em: 03 jan. 2023.

QUERIDA KITTY: PENSO EM MIM COMO UMA PESSOA FELIZ POR DENTRO, E OS OUTROS PENSAM QUE EU SOU FELIZ POR FORA

Wanessa Rodovalho Melo Oliveira (UNEMAT)¹

wanessarmoliveira@gmail.com

INTRODUÇÃO

Esse artigo conta a história que Annelies Marie Frank registrou em seu diário, o qual chamou, carinhosamente, de “Querida Kitty”. O diário que Anne ganhou de presente no seu décimo terceiro aniversário representou para ela uma grande amiga, pois confiava os seus segredos e pensamentos mais íntimos.

O início da Segunda Guerra Mundial fez com que sua família mudasse da Alemanha para a Holanda, tendo em vista fugir da perseguição alemã contra os judeus. Nesse interim, um esconderijo no escritório de seu pai serviu como Anexo durante os mais de dois anos que ficaram refugiados. Essa história é representada em quadrinhos e proporciona um novo olhar sob um dos livros mais lidos em todo o mundo. Ao fim da HQ há sugestões de leituras sobre a autora. A versão em português contou com a adaptação de Ari Folman; ilustração de David Polonsky; tradução de Raquel Zampil, que no enredo de 169 páginas conseguiu mostrar ao público um pouco sobre a identidade da adolescente e sua visão sobre os acontecimentos da guerra.

Essa HQ não é um relato romancista, nem tão pouco, um enredo de ficção, trata-se de páginas que retratam fatos que aconteceram com pessoas reais e que tiveram suas vidas interrompidas por uma única condição: serem judeus. Os horrores descritos por Anne em seu diário não podem ser esquecidos, no entanto, podemos perceber a leveza em suas palavras e a fúria em suas emoções ao descrever em linhas seus desabafos para não cair em uma melancolia profunda.

Para realizar este trabalho, elencamos alguns objetivos, sendo eles: conhecer a identidade de Anne e bordar as atitudes linguísticas que retrataram o momento histórico e social que a personagem vivia. Diante dessa intenção, utilizamos a metodologia da pesquisa bibliográfica, a partir de autores como Dubar (1997), Razky e Gusmão (2019), entre outros que exploram as atitudes linguísticas e as questões de identidade.

A primeira parte deste artigo restringe-se ao enredo contado por Anne, isto é, um resumo de sua vida antes e durante o Anexo, assim, como um relato da morte de cada um dos oito moradores

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Linguística - UNEMAT.

do esconderijo onde ficaram. Em seguida, abordamos sobre a identidade de Anne para que o leitor possa ter uma breve noção acerca das identidades construídas por ela ao longo do texto. No item XX explanamos sobre o contexto histórico da Guerra que os personagens conheceram ou ficaram sabendo por meio do rádio; e para finalizar, discorremos sobre as atitudes linguísticas como uma postura de identidade para explicar algumas ocorrências das identidades que podem ser observadas no Anexo.

O ENREDO

Em seu aniversário de treze anos de idade, Anne ganhou de presente um diário e o nomeou de “Kitty”, o qual tornou-se sua amiga íntima, confidente de pensamentos e sentimentos. A família de Anne dizia que ela sempre se destacava como o centro das atenções, já que os rapazes não conseguiam parar de olhar para ela. Mas na verdade ela se sentia sozinha mesmo tendo pais carinhosos e a companhia da irmã de 16 anos.

Seus pais se casaram na Alemanha em 1925. Sua mãe era judia. Filhas de pais abastados, Margot nasceu em 1926 e Annelies Marie Frank em 1929. Quando os nazistas implantaram um sistema contra os judeus, justificando que eles seriam a raiz de todos os males, o pai de Anne resolveu se mudar com a família para Amsterdã, na Holanda, em 1933, acreditando que seria mais seguro. Entretanto, quando a guerra parecia estar distante, o tio de Anne mandou notícias sobre a situação caótica dos alemães que perseguiram o povo judeu, além de queimarem sinagogas, livros e estabelecimentos comerciais de origem judaica. Surgiam rumores de que os nazistas mandavam para o campo de trabalho quem não consideravam legítimos alemães. Não demorou para que eles invadissem a Holanda e os judeus sofressem repreensões que se intensificavam cada vez mais, sendo impedidos de andar de bicicleta e de bonde, além de não poderem mais sair após o anoitecer.

Margot, irmã de Anne, recebeu uma convocação da SS, diante disso, Miep e Jan Gies, funcionários da empresa do pai de Anne, providenciaram um esconderijo para eles, um apartamento completo nos fundos do prédio que aparentava ser somente escritório e depósito. O sr. e sra. Van Daan e seu filho Peter também se esconderam no Anexo Secreto. Com a chegada deles, as comparações entre Margot e Anne se tornaram cada vez mais frequentes. Margot era considerada perfeita e Anne, tinha um comportamento totalmente desaprovado por todos, menos por seu pai, que por vezes, era o mais compreensivo.

No Anexo Secreto regras e horários foram estabelecidos para cada membro desempenhar uma função, a qual era executada, em boa parte do tempo, em silêncio, pois durante o dia havia pessoas que trabalhavam no andar de baixo. Mais um integrante chega para dividir o quarto com Anne, sr. Dussel, dentista de Miep.

Anne preparou uma brochura para explicar as regras do Anexo, a qual podemos observar na figura abaixo:

Figura 1 – O Anexo Secreto

Eu havia preparado uma brochura para o Sr. Dussel, explicando as regras do Anexo.

Preço: Grátis!!!



O Anexo Secreto

Instalação Especial Destinada à Acomodação Temporária de Judeus e Outras Pessoas Desalojadas

Localização: Bairro lindo, silencioso e arborizado, no coração de Amsterdã. Nenhuma residência particular nas vizinhanças.



Dieta: pobre em gordura! Café da manhã: 9:00 (em silêncio, exceto nos fins de semana)
Almoço: 13:15 - 13:45 (em silêncio, exceto nos fins de semana)
Jantar: Depende dos noticiários



Durante as refeições: Proibidas as estações de rádio alemãs.



Alcool: Somente com fins medicinais.



Animais de estimação: Somente no sótão.



Banhos: Por sua própria conta e risco, à noite ou nos fins de semana.

Fonte: Frank (2017, p. 53)

As informações que chegavam ao Anexo eram assustadoras: a cabeça de cada judeu tinha um valor, por isso, as pessoas denunciavam onde eles se escondiam em troca de dinheiro, conforme observa Frank (2017, p. 47):

Deve ser terrível em Westerbork. As pessoas não têm praticamente nada para comer e menos ainda para beber, já que só existe água uma hora por dia, e há somente um banheiro e uma pia para vários milhares de pessoas... Acreditamos que a maioria está sendo assassinada. A rádio inglesa diz que eles estão sendo mortos por gás. Talvez seja o modo mais rápido de morrer.

Em meio a tantos relatos assustadores, Anne tinha pesadelos e desabafava com a sua amiga “Kitty”, porque sua mãe e irmã simplesmente não se importavam com ela e implicavam, o tempo todo, com qualquer comportamento que tinha. Conviver com pessoas em um lugar com espaço tão reduzido, além de compartilhar o quarto com um homem irritante e egoísta, tornaram os dias de Anne mais exaustivos. Sobre as acusações de sua mãe, Anne dizia que se tratava de “coisas que furam como flechas lançadas por um arco muito retesado e que são quase impossíveis de serem retiradas do meu corpo.” (FRANK, 2017, p. 61).

Além da opressão vivenciada no Anexo, a fome aumentava e os recursos diminuía. Não conseguiam dormir e nem descansar, pois os ataques aéreos britânicos aumentavam. As sirenes deixavam Anne desesperada, agravando sua depressão, conforme os bombardeios se intensificavam. Com a prisão das pessoas que forneciam alimento e a fome se tornavam cada vez mais real.

Dignidade e riqueza perdidas, gripe, alucinações e muita fome só foi suportado a partir de comprimidos antidepressivos diante das sirenes que tocavam incessantemente, tudo isso era indício de mais aviões e bombardeios. Anne e Peter começavam a perder o controle, mas na realidade, todos estavam. Tudo parecia surreal à vida plena que ela tinha: admirada pelos professores, muitos amigos, não menos que cinco garotos a paquerando, conforme ela mesmo descreve ao se considerar “[...] tão charmosa, tão sedutora, que ninguém conseguia resistir a mim.” (FRANK, 2017, p. 114). No entanto, a situação mudou no Anexo, ela, que era alvo de admiração, passou a ser julgada por seu comportamento.

Em 29 de março de 1944, já há dois anos escondidos no Anexo, Anne contou à “Querida Kitty” que o ministro Bolkestein declarou que após o fim da guerra fariam uma coletânea de diários e cartas que falassem da própria guerra. Quando isso aconteceu, lembraram-se do seu diário, o qual por meio da HQ registrou na íntegra todos os relatos vivenciados. Na imaginação de Anne, no ano de 3001, arqueólogos encontrariam em sua casa um diário de quando os judeus foram exterminados na Segunda Guerra Mundial e, diante disso, conheceriam os verdadeiros fatos:

Eles vão saber sobre as mulheres apavoradas que tinham de correr nos ataques aéreos. Vão saber como as construções podem tremer quando 350 aviões ingleses lançam 550 toneladas de bombas em um dia. Não vão acreditar no número de epidemias que grassam por aqui em tão pouco tempo. Vão ficar chocados com o preço de uma única batata. Os médicos não podem visitar os pacientes, pois suas bicicletas são roubadas durante o atendimento. Até crianças pequenas, de 8 anos, estão roubando. Em cada esquina, encontram-se objetos roubados à venda. A ração alimentar para uma semana não dura 2 dias. Todos estão extremamente fracos. Os sapateiros são os novos deuses: consertar a sola de um sapato custa 2 gramas de outro maciço. (FRANK, 2017, p. 126, 127).

A partir da sua escrita, Anne mostrou certo amadurecimento ao relatar os acontecimentos à sua volta. De maneira melodiosa suas narrações registraram uma adolescente que teve sua vida mudada em instantes, sem perspectivas de que a guerra pudesse um dia acabar. O dia 1º de agosto de 1944 foi o último registro de Anne, que contou quem ela seria, suas identidades e sua solidão.

Em 4 de agosto do mesmo ano, por meio de denúncias, todos que se escondiam no Anexo foram presos. Levaram dinheiro e objetos de valor, assim como podemos perceber no trecho abaixo:

Kugler e Kleiman foram para uma prisão em Amsterdã. No dia 1º de setembro de 1944, foram transferidos, sem julgamento, para um campo em Amersfoort (Holanda). Kleiman, em virtude dos problemas de saúde, foi solto em 18 de setembro de 1944. Continuou em Amsterdã até sua morte, em 1959. Kugler conseguiu fugir da prisão em 28 de março de 1945, quando estava sendo mandado com outros prisioneiros para um campo de trabalhos forçados na Alemanha. Emigrou para o Canadá em 1955 e morreu em Toronto em 1989. Elisabeth (Bep) Voskuijl morreu em Amsterdã em 1983. Depois de presos, os oito moradores do Anexo foram levados primeiro para uma prisão em Amsterdã e depois transferidos para Westerbork, campo de triagem dos judeus no norte da Holanda. Em 3 de setembro de 1944, foram deportados e chegaram três dias depois a Auschwitz (Polônia). Herman van Pels (van Daan), segundo o testemunho de Otto Frank, morreu na câmara de gás de Auschwitz, em outubro ou novembro de 1944; pouco depois, as câmaras foram desativadas. Auguste van Pels (Petronella van Daan) foi transportada de Auschwitz para Bergen-Belsen, e daí para Buchenwald, depois para Theresienstadt, em 9 de abril de 1945, e, ao que parece, para outro campo de concentração depois disso. É certo que não sobreviveu, mas não sabemos a data de sua morte. Peter van Pels (van Daan) foi obrigado a participar da marcha da morte, em 16 de janeiro de 1945, de Auschwitz até Mauthausen (Áustria), onde morreu em 5 de maio de 1945, três dias antes de o campo ser libertado. Fritz Pfeffer (Albert Dussel) morreu em 20 de dezembro de 1944 no campo de concentração de Neuengamme, para onde fora transferido de Buchenwald ou de Sachsenhausen. Edith Frank morreu em Auschwitz-Birkenau em 6 de janeiro de 1945, de fome e exaustão. Margot e Anne Frank foram transportadas de Auschwitz no fim de outubro e levadas para Bergen-Belsen, campo de concentração perto de Hannover (Alemanha). A epidemia de tifo que irrompeu no inverno de 1944-1945, em consequência das péssimas condições de higiene, matou milhares de prisioneiros, incluindo Margot e, uns dias depois, Anne. Ela deve ter morrido no fim de fevereiro ou início de março. Os corpos das duas irmãs foram provavelmente enterrados nas valas comuns de Bergen-Belsen. O campo foi libertado por tropas inglesas em 12 de abril de 1945. (FRANK, 2017, p. 154 - 156).

Otto Frank, pai de Anne, foi o único dos oito a sobreviver. Ao ler o seu diário, ele procurou Ari Folman para a publicar em nível internacional o livro que passaria a se chamar o *Diário de Anne Frank*. Com os lucros obtidos, ele ajudou propósitos beneficentes e educacionais. O Diário de Anne representa as trágicas consequências geradas pela guerra, o modo como uma garota de treze anos observava o mundo à sua volta, bem como seu sarcasmo, suas mudanças de comportamento e os relatos de esperança de um dia pode voltar à escola, onde era admirada por todos.

A IDENTIDADE DE ANNE

Após conhecer o resumo da história de Anne Frank Fonds, é possível notarmos as identidades que foram sendo construídas de acordo com cada período vivido. Antes da guerra, Anne pertencia a uma família de posses, frequentava bons lugares, onde era admirada e respeitada. Com o acontecimento da Segunda Guerra Mundial, o fato de ser judia a transportou para uma outra realidade, sendo esta construída por diversos momentos que marcaram cada identidade retratada em seu diário.

Dubar (1997, p. 104) explica que a “identidade nunca é dada, é sempre construída e a (re) construir, em uma incerteza maior ou menor e mais ou menos durável”. Sendo assim, entendemos que a identidade de Anne foi um processo de vivências que a fez se reconstruir. Em diversos momentos de sua narrativa, Anne passou por crises de ansiedade e pânico, consequências dos sons intensos dos ataques de aviões e bombas, os quais a faziam estremecer e pensar que poderiam ser o próximo alvo. Ainda para esse autor (1997), as formações identitárias permitem que, dependendo do contexto social, o falante possa assumir várias identidades. Essa afirmação, lembra o caso de Anne, pois quando cansou de ser estigmatizada pelo seu jeito de ser, decidiu adotar uma nova postura hipócrita de uma personalidade que não era a sua para evitar conflitos sociais com o grupo no Anexo.

Essa nova vestimenta de identidade pode ser explicada por Kiesling (2013) como “um estado ou processo de relação entre o ‘eu’ e o ‘outro’; a identidade é como os indivíduos definem, criam, ou pensam sobre si em termos de sua relação com outros indivíduos e grupos, sejam eles reais ou imaginários” (KIESLING, 2013, p 450). Anne criou um estado de interação para que o grupo lhe aceitasse, ao mesmo tempo que a sua relação com os outros era independente, ela tinha convicção de quem era.

A visão que o grupo tinha de Anne era:

Quando falo, todo mundo acha que estou querendo aparecer, que sou ridícula quando fico quieta, insolente quando respondo, ardilosa quando tenho uma boa ideia, preguiçosa quando estou cansada, egoísta quando como um pouquinho mais do que deveria, imbecil, covarde, calculista etc. (FRANK, 2017, p. 61).

Anne registrou a visão que tinha de si mesma na última página do seu diário: “sei exatamente como eu gostaria de ser, como sou... por dentro. Mas, infelizmente, só sou assim comigo mesma.” (FRANK, 2017, p. 152). Os estudos de Dubar (1997) explicam que a identidade não é apenas social, mas pessoal, como uma herança recebida sem consentimento que os modela em sua conduta. Nesse sentido, as palavras de Anne evidenciam que a maneira como era vista, mesmo sendo desqualificada, não a impedia de querer ser uma pessoa aceita.

As comparações recorrentes entre ela e Margot a induzem a querer ser uma pessoa enxergada, principalmente por causa da sua relação com sua mãe, a qual sempre viveu em constante conflito emocional. Mesmo deixando claro que se importava mais com a opinião do pai, a trama relatada por uma adolescente é de que ela não se sentia parte afetiva da família.

Figura 2 – Porque você não pode ser como sua irmã?



Fonte: Frank (2017, p. 62)

As comparações com sua irmã lhe causavam grande tristeza, como se tudo o que ela fizesse fosse errado, e Margot a correta. Em várias páginas, a mãe é descrita como uma pessoa fria, perversa e de poucos afetos com ela. Os sentimentos que tinha em relação a sua mãe apenas podem ser

observados ao ler o seu diário, pois caso contrário, se ficassem sabendo, certamente ficariam chocados.

Para Razky e Gusmão (2019, p. 40) “Quando um sujeito se posiciona em uma produção textual, é importante salientar sua relação com o outro.” No trecho abaixo podemos perceber o senso crítico que Anne tinha ao descrever os outros moradores do Anexo:

Que idiotas. Todos os holandeses que ainda olham os ingleses de cima, que desprezam a Inglaterra e se governo de lordes envelhecidos e os chamam de covardes e que, no entanto, odeiam os alemães, deveriam levar uma boa sacudida como a gente faz para afofar m travesseiro. Talvez isso consertasse seus cérebros embaralhados. (FRANK, 2017, p. 144)

Anne também registrou alguns segredos em seu diário, como o desejo que tinha em beijar a sua amiga Jacque, “sempre que vejo uma mulher nua, entro em êxtase.” (FRANK, 2017, p. 99). Desejava ter uma amiga, mas como no Anexo só tinha Peter, acabou se aproximando dele como um refúgio para sua solidão, já que ele a via apenas como uma adolescente, sem rotulá-la ou compará-la com Margot. Anne passava por mudanças corporais e ter Peter para conversar parecia a coisa mais sensata que poderia fazer no Anexo sem sofrer julgamentos.

AS INFLUÊNCIAS DA ÉPOCA

Anne era influenciada pelo contexto histórico político da época, lia Galileu Galilei, biografia e árvore genealógica de Carlos V., a Guerra dos Sete Anos, Guerra dos Nove Anos, A juventude de Eva, entre outros estudos. Tinha o objetivo de memorizar algumas palavras estrangeiras. Enquanto não se tornava uma jornalista, passava o tempo escrevendo contos no Anexo, já que nesse lugar não poderiam fazer nenhum barulho para não serem descobertos, a leitura tornou-se assim, uma aliada contra o tédio.

Apesar dos judeus serem menos de 1% da população, os nazistas queriam exterminá-los por considerá-los uma raça inferior, dando início a uma caçada dirigida por Adolf Hitler. Foram perseguidos e mortos sem direito a defesa, atormentados e viram suas vidas não representarem nenhum valor. Perderam emprego, casa, bens, amigos, liberdade e a vida. Na Alemanha, os nazistas destruíram tudo o que pertencia aos judeus.

Já na Holanda, os vizinhos judeus da família Frank foram levados em um vagão de gado para um campo de concentração em Westerbork. Além das condições precárias de higiene, muitas pessoas foram mortas com gás. A variação histórica permitiu que as pessoas mudassem sua percepção em relação aos judeus. De acordo com Tarallo (1997, p. 14) as atitudes linguísticas são “armas usadas pelos residentes para demarcar seu espaço, sua identidade cultural, seu perfil de comunidade, de grupo social separado.”

Os alemães implantaram seus ideais políticos e sociais como uma marca para destruir a identidade dos judeus, levando em consideração a sua força política para influenciar as comunidades de todas as nações que aderiram ao conflito.

Figura 3 – O desespero no Anexo

Simplesmente não consigo imaginar que o mundo volte a ser normal para nós. Falo sobre “depois da guerra”, mas é como se estivesse falando de castelos no ar, de uma coisa que pode nunca acontecer.

Vejo nós oito, no Anexo, como se fôssemos um retalho de céu azul rodeado por nuvens negras e ameaçadoras. O trecho perfeitamente redondo onde estamos ainda é seguro, mas as nuvens se aproximam, e o círculo entre nós e o perigo que se aproxima está se estreitando cada vez mais. Estamos rodeados por escuridão e ameaças, e, em nossa busca desesperada por uma saída, vivemos nos chocando uns contra os outros. Olhamos a luta lá embaixo e a paz e a beleza lá em cima. Enquanto isso, somos isolados pela massa de nuvens, de modo que não podemos subir nem descer. Ela paira diante de nós como uma parede impenetrável, tentando nos esmagar, mas ainda sem conseguir. Só posso chorar e pedir: “Ah, círculo, círculo, abra e nos deixe sair!”

Fonte: Frank (2017, p. 89)

Fora do Anexo as mercadorias eram vendidas em valores altíssimos, e lá dentro o dinheiro começava a faltar. As pessoas que forneciam cupons para comprar comida acabaram sendo presas e, com isso, a fome só aumentava, talvez seja esse um dos motivos para a magreza de Anne. Em 23 de março de 1944 Anne registrou um fato que a deixou perplexa pela crueldade: um avião caiu perto do Anexo, os aviadores desceram de paraquedas e os alemães em um ato de covardia os metralharam.

Os registros indicam que em meio a guerra ainda havia alguns lugares com abundância de alimentos, e em outros lugares pessoas morriam de fome. As bombas destruíam as moradias, ao passo que eram ao mesmo tempo reconstruídas. A guerra é financiada com muito dinheiro, mas não havia verba para bancar a ciência médica, essa é a percepção de Anne ao descrever sua visão sobre os conflitos sociais que a guerra trouxe. Essa reação demonstra que sua atitude linguística é formada pela vivência atual da sociedade.

AS ATITUDES LINGUÍSTICAS COMO UMA POSTURA DE IDENTIDADE

Para Coseriu (1987) todo sujeito precisa estar integrado ao sistema histórico social, com isso, a construção da identidade de Anne no decorrer das narrações e o amadurecimento da adolescente de 13 anos morando há dois anos no Anexo, mostram que a sua personalidade foi sendo construída conforme os acontecimentos dentro e fora do refúgio, tendo em vista que tais fatores afetaram não só suas crenças, como também suas convicções.

Bubar (1997) comenta que a identidade é construída socialmente, assim como as atitudes linguísticas são as reações do falante ao ser exposto em alguma situação. Essas atitudes fazem com que as influências sejam negativas ou positivas, dependendo do ponto de vista de cada reação. Segundo Bem (1973, p. 29) as atitudes são:

os gostos e as antipatias. São as nossas afinidades e aversões a situações, objetos, grupos ou quaisquer aspectos identificáveis do nosso meio, incluindo idéias abstratas e políticas sociais. [...] nossos gostos e antipatias têm raízes nas nossas emoções, no nosso comportamento e nas influências sociais que são exercidas sobre nós. Mas também repousam em bases cognitivas.

Todos no Anexo, entraram em conflitos diante dos gostos e das antipatias das pessoas que estavam convivendo, cada uma buscando seus próprios interesses e bem-estar, presos por ideias políticas sociais. O comportamento desses moradores mostrou as escolhas de cada um, como da madame Van Daan, submersa na fineza de ser uma dama da sociedade holandesa; Peter e a dependência diária que tinha de sua amada; Sr. Dussel, o único que, por vezes, recebia comida enviada por sua amada Lotjoe, mas não compartilhava com os demais; Margot era perfeita demais, por isso, se tornava impossível descrever sobre ela; já Anne, se sentia capaz de criar-se sozinha como uma jovem corajosa.

Puoltato (2006) acredita que as atitudes são construídas dentro de um processo de socialização, isso quer dizer que ela acontece primeiro no grupo, no ambiente social, depois reflete no indivíduo, de certa maneira, a comunidade de fala de Anne – no caso o Anexo, que permitiu a troca de experiências e o contato com as outras pessoas que participaram desse grupo – acabou por influenciá-la em suas escolhas linguísticas, sendo essas escolhas observadas durante a narrativa de Anne no ato de descrever cada um com suas qualidades/defeitos, gostos e crenças.

Outra percepção sobre as atitudes linguísticas, segundo Razky e Gusmão (2019, p. 5) é que elas são “reflexos das crenças que cada povo tem sobre si mesmo e sobre o outro”. A família de Anne era alemã e os demais, provavelmente holandeses, o choque cultural pode, facilmente, ter dificultado a relação entre eles, pois cada um tinha a sua própria crença e sua maneira de enxergar o outro.

As atitudes são escolhas, mas também, são ações inspiradas no pensar e no reagir, como cita Bastist (2014, p. 81) ao entender que “a construção de identidade consiste em negociar os significados de nossa experiência de pertença a diferentes grupos sociais”. Embora no Anexo existisse três grupos sociais distintos, cada um foi absorvendo significados diferentes de convivência para que pudessem permanecer juntos em busca da existência.

CONCLUSÃO

Os resultados mostram que Anne se vestiu de várias identidades dentro do Anexo, algumas forçadas pelas influências pertencentes ao grupo de oito escondidos e, mais tarde, a quem ela realmente era. Anne mostrou ser uma poetisa, conduzindo sua vida em busca de esperança, ora trazendo sentimentos bons, ora ruins, mas não relatou desespero, apenas dias difíceis que pareciam intermináveis.

As atitudes linguísticas de Anne e das pessoas que participaram da mesma trama, puderam desvendar um pouco sobre cada uma de acordo com a percepção que a adolescente tinha sobre sua forma de ver as coisas, sendo essa, uma atitude linguística.

Anne demonstrou que suas atitudes eram desempenhadas, muitas vezes, em busca de uma aceitação afetiva, haja vista que o meio social não contribuiu para que pudesse exercer o seu papel de protagonista da sua própria vida. Os conflitos interpessoais fizeram com que a sua personalidade mudasse de acordo com o ambiente, a fim de tentar buscar aceitação do grupo e, principalmente, da sua família, mas especificadamente, de sua mãe, pois não tinham uma boa relação, já que na realidade, ela preferia apenas o pai por ser mais compreensível.

O contexto histórico social foi relatado com sofrimento e angústia pela fuga repentina da família em deixar tudo que tinham para se esconderem em um abrigo apertado cheio de pessoas diferentes, pois além de perderem suas posses, tiveram que presenciar bombardeios que atormentavam a todos que temiam por suas vidas.

Alguns judeus morreram bem antes da família de Anne, mas somente o seu pai presenciou o fim da guerra, por isso, a publicação de livros que tratam dos escritos de Anne em seu diário, tornou não somente o desejo do pai dela realizado, mas também o de Anne em ser uma escritora famosa, mesmo que póstuma.

REFERÊNCIAS

BATTISTI, Elisa. Redes sociais, identidade e variação linguística. **In: FREITAG, Raquel Meister Ko** (ed.). **Metodologia de coleta e manipulação de dados em Sociolinguística**. São Paulo: Blucher, 2014, p. 79 - 98.

BEM, D. J. **Convicções, atitudes e assuntos humanos**. Tradução de Carolina Martuscelli Bori. São Paulo: EPU, 1973. p. 133- 156.

DUBAR, Claude. Para uma teoria sociológica da identidade. *In: A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Porto Editora. 1997.

COSERIU, E. **O homem e sua linguagem**. Tradução Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira. 2.ed. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

FRANK, Anne, 1929-1945. **O diário de Anne Frank em quadrinhos** [recurso eletrônico] / Anne Frank; adaptação Ari Folman; ilustração David Polonsky; tradução Raquel Zampil. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Record, 2017.

KIESLING, Scott F. "Constructing identity." *In: Chambers, J. K. & Schilling, Natalie* (Eds.), **The handbook of language variation and change**. pp. 448–467. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2 ed., 2013.

PUOLTATO, D. Francese-italiano, italiano-‘patois’: il bilinguismo. Valle D’Aosta. *In: Fra realtà e ideologia*. Bern: Peter Lang, 2006.

RAZKY, Abdelhak; anexo, Elisângela. **Pesquisas em crenças e atitudes linguísticas**. Araraquara: Letraria, 2019

TARALLO, F. L. **A pesquisa sociolinguística**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1997.

TÓPICOS EM ANÁLISE DE GÊNEROS

Dennis Castanheira (UFF)¹
denniscastanheira@gmail.com

INTRODUÇÃO

De acordo com Bathia (1997), a análise de gêneros pode ser definida como a investigação linguística voltada para os gêneros em contextos acadêmicos ou profissionais. Nessa perspectiva, são enfatizados o conhecimento convencional que caracteriza cada gênero, a sua multiplicidade descritiva e a tendência inovadora desses padrões diante da sua dinamicidade intrínseca.

Motta-Roth (2005) elenca variados procedimentos para análise de gêneros focalizando o texto e o contexto, dentre os quais destacamos: entrevistar membros da comunidade sobre suas práticas discursivas; identificar qual problema/ contexto está associado a uma linguagem; revisar a literatura em busca de uma pesquisa sobre o tema; selecionar um ou mais níveis de análise para abarcar os objetivos da investigação e tentar identificar exemplares de um gênero, tendências linguísticas e discursivas.

Neste capítulo, discutiremos, sob um enfoque metodológico revisional e crítico, os conceitos gerais envolvidos nos estudos de análise de gêneros, destacando, especificamente: gêneros, tipologias, domínios e suportes. Para isso, recorreremos aos autores que já discorreram sobre o tema de modo a estabelecer um panorama de maneira autoral.

GÊNEROS

Segundo Marcuschi (2008, p. 146), “é de impressionar a quantidade de livros, coletâneas, números temáticos de revistas e teses que surgiram nesses últimos anos em torno da questão dos gêneros textuais e seu ‘ensino’ no Brasil”. Apesar de o estudo acerca dos gêneros não ser novo – para Marcuschi (2008), esse pode ser feito sistematicamente desde Platão –, vem sendo efetuado de forma distinta nas últimas décadas. Atualmente, há inúmeras perspectivas analíticas norteadas para esse trabalho e não é possível apontar apenas um caminho, mas vários.

Principal referência no estudo linguístico dos gêneros, Bakhtin (1997[1979], p. 279, grifos do autor) aponta que:

¹ Professor Adjunto de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense.

o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolavelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.

Diante dos postulados do autor, é possível perceber que os gêneros, de forma geral, podem ser definidos como formas relativamente estáveis ligadas a três aspectos analíticos: tema, estilo e composição.

O conteúdo temático está ligado aos assuntos que são e podem ser abordados em cada gênero, tendo em vista que cada um deles tem um funcionamento específico: os temas presentes em notícias são diferentes das temáticas de poemas, por exemplo. É evidente que muitas vezes alguns gêneros podem compartilhar assuntos, mas sua abordagem será diferente, ou em relação a esse aspecto, ou em relação ao estilo ou à composição.

O estilo é caracterizado pelos recursos linguísticos utilizados em cada gênero. Dessa forma, questões lexicais e gramaticais compõem a construção estilística na perspectiva bakhtiniana. Os usos enunciativos, como palavras, orações e frases não só compõem um gênero, mas também o caracterizam. Editoriais terão recursos linguísticos distintos, pois os propósitos comunicativos de tais padrões são diferentes e, conseqüentemente, as marcas típicas serão outras.

Já o conteúdo composicional está relacionado à tessitura do discurso. Ao analisá-la, podemos observar as partes do gênero e as seqüências textuais nele presentes. Artigos de opinião terão uma estruturação distinta de cartas pessoais, inclusive com partes diferentes. Além disso, também terão seqüências textuais típicas: enquanto os artigos serão mais argumentativos, as cartas tendem à descrição e à narração. É evidente, porém, que essas estruturas podem variar, reafirmando o caráter relativamente estável dos gêneros.

Ressaltamos, contudo, que esses três aspectos não podem ser vistos de forma dissociada, pois compõem o todo de cada gênero. Sendo assim, “o estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais” (BAKHTIN, [1979]1997, p. 285).

No estudo dos gêneros, é importante que haja atenção, ainda, às diferentes nomenclaturas, ora denominando os gêneros como discursivos, ora designados como textuais. De acordo com Rojo (2005), essa flutuação está ligada a duas abordagens distintas, visto que, para a autora, a teoria dos gêneros do discurso é diferente da perspectiva dos gêneros textuais. A primeira estaria ligada aos

aspectos sociais e históricos, centrando-se na situação comunicativa, já a segunda focaria na materialidade textual. No entanto, ambas seriam releituras dos postulados de Bakhtin e recorreriam, muitas vezes, aos mesmos autores, como Charaudeau, Kerbrat-Orecchioni, Ducrot e Adam.

Rojo (2005) aponta que Marcuschi (2002), por exemplo, adota a nomenclatura gêneros textuais, mas dilui, em seus postulados, as fronteiras entre os conceitos de texto, gênero e discurso. Para a pesquisadora, apesar de o autor dialogar com a concepção bakhtiniana, há uma fastidão “da visão de enunciado ou texto como produto material (materialização) de um universal igualmente concreto que é o gênero” (ROJO, 2005, p. 188). Além disso, para a autora, ao discutir o conceito de intergenericidade – isto é, a intertextualidade entre gêneros – Marcuschi (2002) subverte os postulados de Bakhtin.

Ao retomarmos os aspectos destacados por Bakhtin, deparamo-nos com o conceito de estabilidade/instabilidade dos gêneros. Ao definir os gêneros como relativamente estáveis, Bakhtin aponta para o alto grau de instabilidade desses padrões. Um mesmo gênero pode apresentar diferentes formatações, configurando-se de forma diversificada e ampla. Por outro, ele também é, em alguma medida estável, tendo em vista que um texto precisa ter, ao menos, algumas características para que pertença a determinado gênero. Ou seja, todos eles apresentam, ao mesmo tempo, estabilidade e instabilidade, pois essas faces igualmente os caracterizam.

Acerca dessa caracterização, Marcuschi (2005, p. 18-19) ressalta a fluidez categorial dos gêneros. O autor aponta que os estudos ligados à temática envolvem perspectivas interdisciplinares, focalizando aspectos culturais e sociais da língua. Dessa forma, os gêneros devem ser analisados sem reducionismo formal ou postulação de estruturas rígidas, visto que têm caráter “essencialmente flexível e variável, tal como o seu componente crucial, a linguagem. Pois, assim como a língua varia, também os gêneros se renovam e multiplicam-se”.

Além disso, os gêneros devem ser observados a partir de sua circulação. Marcuschi (2005) aponta que o processo de difusão social do texto indica como a sociedade se organiza. Há gêneros que circulam na maioria dos contextos, como listas e certidões, mas há outros que são típicos de um âmbito específico, como o familiar ou o religioso. Isso indica que eles “ajudam a constituir [a sociedade], envolvendo crucialmente linguagem, atividades enunciativas, intenções e outros aspectos” (MARCUSCHI, 2005, p. 25).

Por seu entrelaçamento com a constituição da sociedade, é possível dizer que os gêneros surgem de acordo com as necessidades comunicativas e, por isso, com o avanço tecnológico, eles se modificaram e se multiplicaram. De acordo com Marcuschi (2002), tal mudança pode ser dividida em quatro fases: na primeira, há uma cultura alicerçada basicamente na transmissão oral, o que implica a existência majoritária de gêneros orais; na segunda, com o advento da escrita alfabética, há, naturalmente, o surgimento de diversos gêneros escritos; na terceira, há a expansão da cultura

impressa e sua posterior ampliação diante da industrialização; na quarta, há a imensa proliferação de novos gêneros, sobretudo pelo surgimento da internet.

É importante ressaltar, porém, que tais padrões não são totalmente novos, visto que remetem a estruturas já existentes. Bakhtin define tal processo como transmutação de gêneros, visto que, por meio de processos analógicos, há a criação de arquétipos ligados a outros previamente conhecidos. O exemplo mais difundido para essa ideia é o do e-mail. Inicialmente, sua funcionalidade e sua estrutura estavam muito próximas ao que já era utilizado em cartas, tendo em vista que os assuntos discutidos e a formatação do texto remetiam ao gênero.

Diante dessas questões, é difícil catalogar e contabilizar os gêneros textuais. A dificuldade dessa tarefa está ligada às diferentes articulações sociais que temos dentro de um mesmo povo, dado que as variadas culturas se misturam e, com isso, surgem novas formas de comunicação e, conseqüentemente, novos gêneros.

Mapeá-los em sua totalidade é praticamente impossível, pois pressupõe identificar, conhecer, compreender e analisar todas as comunidades de fala presentes na sociedade. Além disso, demanda considerar suas especificidades e inter-relações para que, então, sejam apreendidos seus padrões comunicativos. Um catálogo completo de gêneros necessitaria de um mapeamento que envolvesse, então, diferentes locais, pessoas e conhecimentos de mundo. Isso se torna ainda mais complexo diante do surgimento da internet. Com a cultura digital e a multiplicação potencial dos gêneros, torna-se um caminho ainda mais difícil o seu mapeamento qualitativo e quantitativo.

Dessa forma, podemos dizer que os gêneros são formas relativamente estáveis estabelecidas em um contexto situacional e histórico e que tais aspectos os caracterizam. Sua constituição envolve questões temáticas, estilísticas e composicionais que devem ser observadas de forma integrada na análise de cada gênero. Além disso, a sua funcionalidade deve ser considerada como principal responsável por sua caracterização, embora sua construção formal não deva ser ignorada no seu estudo, por isso, nas subseções seguintes, abordaremos aspectos ligados ao gênero – tipologia, suporte e domínio discursivo – e que também atuam em constituição.

TIPOS

De acordo com Bezerra (2017), frequentemente alguns conceitos de análise de gêneros são utilizados de forma equivocada, dentre os quais o de tipo textual. As tipologias podem ser definidas como sequências linguísticas limitadas quantitativamente responsáveis por compor formal e funcionalmente um texto, que podem ser combinadas de diversas formas. Por isso, um mesmo texto geralmente tem diferentes tipos em sua composição, mesmo que seja caracterizado majoritariamente por alguma delas.

Podemos dizer, então, que os gêneros e os tipos textuais se diferenciam por algumas características, tendo em vista que suas definições e realizações são distintas. Enquanto os gêneros são mais ligados à sua funcionalidade e são incontáveis, os tipos estão mais relacionados a critérios formais e são bastante limitados.

É importante ressaltar, porém, que não devem ser tomados como dicotômicos os conceitos de tipologia e gênero textual, pois “são dois aspectos constitutivos do funcionamento da língua em situações comunicativas da vida diária” (MARCUSCHI, 2008, p. 156). Sempre nos comunicamos por meio de usos linguísticos reais, textos, que pertencem a algum gênero e apresentam trechos que podem ser caracterizados por diferentes tipos textuais. Sendo assim, esses aspectos não são excludentes e opostos, mas complementares, visto que formam faces de um mesmo objeto científico.

Da mesma forma que o estudo dos gêneros, a pesquisa acerca das tipologias textuais tem grande heterogeneidade teórica. Uma das principais referências na temática é Werlich (1973, *apud* Marcuschi 2002) que propõe cinco classificações, denominando-as como tipos textuais, agrupados a partir de suas bases temáticas e traços linguísticos: argumentação, descrição, exposição, injunção e narração.

Podemos dizer que essas tipologias apresentam características típicas: a argumentação tem como propósito comunicativo o convencimento do interlocutor por meio de um posicionamento defendido pela construção de argumentos; a descrição tem como objetivo caracterizar um ser ou objeto; a exposição, por outro lado, tem como foco apresentar um assunto/ tema; a injunção é caracterizada por visar a persuadir o interlocutor a fazer algo; por fim, a narração envolve o relato de uma história, real ou ficcional, por meio de recursos típicos, como personagens e clímax.

Outra proposta bastante utilizada é a de Adam (1992). Segundo o pesquisador, as sequências textuais são caracterizadas por sua organização hierárquica e relativamente autônoma organizada em proposições. Ele apresenta um grande detalhamento sobre as características de cada uma, mapeando seus protótipos, seus papéis comunicativos e suas operações e defende a existência de sequências dominantes/dominadas.

Adam (1992), da mesma forma que outros autores, defende a possibilidade de agrupamento em textos argumentativos, descritivos e narrativos. Contudo, ele também atesta a existência das sequências dialogal, tida como a organização em turnos de conversas/ diálogos e explicativa, tida como a apresentação de motivações/ justificativas para um questionamento.

Por outro lado, Dolz e Schneuwly (2004) defendem que existem cinco tipologias textuais: argumentação, descrição, exposição, narração e relato. A proposta dos autores, além de excluir a tipologia injuntiva, defendida por Werlich (1973 *apud* Marcuschi 2002), é a única que inclui o relato como um tipo textual. Para eles, podem ser assim classificados trechos relativos à representação

discursiva de experiências efetivamente vividas. Ou seja, são excluídas situações ficcionais, pois elas são enquadradas, nessa visão, na tipologia narrativa.

Já Charaudeau (2008) denomina esse agrupamento como modos de organização do discurso. De acordo com o autor, cada modo propõe a organização referencial do mundo e a sua encenação, sendo divididos em quatro: argumentativo, descritivo, enunciativo e narrativo. Como diferença em relação aos demais autores, Charaudeau (2008) é o único que postula a existência de um modo enunciativo. Além disso, ele não considera em sua classificação as sequências injuntivas e expositivas/ explicativas.

Para o teórico, o modo enunciativo é aquele que comanda os demais modos, apresentando três componentes. O alocutivo é caracterizado como a influência exercida em relação ao interlocutor por meio de uma posição de superioridade ou inferioridade e é ligado ao *pathos*. Já o elocutivo, diretamente ligado ao *ethos*, envolve a relação do EU consigo a partir de um ponto de vista sobre o mundo, o que pode ser feito pelo modo de saber, pela avaliação, pela motivação, pelo engajamento ou pela decisão. O terceiro comportamento é denominado delocutivo e é tido como a relação do EU com um terceiro, sendo uma testemunha enunciativa, o que muitas vezes configura o discurso como uma tentativa de neutralidade, o que o liga ao *logos*.

DOMÍNIOS

Outro conceito bastante discutido no campo da análise de gêneros é o de domínio discursivo. De forma geral, pode-se dizer que ele é caracterizado como a esfera de produção e circulação de um gênero, constituindo, de alguma forma, uma possibilidade de agrupamento edivisão. Marcuschi (2008, p. 155) defende que o domínio discursivo:

constitui muito mais uma 'esfera da atividade humana' no sentido bakhtiniano do termo do que um princípio de classificação de textos e indica instâncias discursivas (...) Não abrange um gênero em particular, mas dá origem a vários deles, já que os gêneros são institucionalmente marcados. Constituem práticas discursivas nas quais podemos identificar um conjunto de gêneros textuais que às vezes lhe são próprios ou específicos como rotinas comunicativas institucionalizadas e instauradoras de relações de poder.

Cada domínio tem seus gêneros prototípicos, segundo Marcuschi (2008), dentre os quais: (a) jornalístico – notícia, editorial, artigo de opinião e reportagem; (b) ficcional – conto, romance e mito; (c) religioso – orações, homilias e penitências; (d) publicitário – propaganda, placa e folheto; (e) interpessoal – relato, carta e e-mail.

No entanto, é importante ressaltar que um mesmo gênero pode transitar entre diferentes domínios discursivos. Castanheira e Cezario (2016), por exemplo, ao analisarem cartas escritas por

jesuítas nos séculos XVI e XVII, denominaram esse (sub)gênero como carta jesuítica e recorreram a estudos sobre as missões no Brasil, constatando que tais textos apresentavam características híbridas: traziam informações sobre o país e continham caráter moratório. Dessa forma, postularam que esse gênero, ainda pouco estudado na Linguística, transita entre os domínios interpessoal (típico de textos, trocados por interlocutores, com caráter informativo) e religioso (típico de textos ditadores de costumes e regras).

De acordo com Marcuschi (2008), o domínio jornalístico, por exemplo, tem como característica central veicular informações institucionalizadas com uma linguagem geralmente formal e bem estruturada. Para Bonini (2005), ainda não há uma sistematização clara em relação aos gêneros que circulam nesse domínio com suas características funcionais e formais. Percebemos que, embora os estudos sobre a temática tenham se ampliado, efetivamente são escassas as generalizações no campo de Análise de Gêneros acerca dos domínios discursivos em geral, o que inclui, também, a esfera jornalística.

Além disso, com o avanço tecnológico, os gêneros se multiplicaram e, com isso, mesmotextos mais institucionalizados e, conseqüentemente, estáveis, se reconfiguraram. Elementos multimodais e hipertextuais passaram a caracterizar de forma central o domínio jornalístico na internet. Com a necessidade de veicular informações de forma cada vez mais rápida e dinâmica e com o objetivo de expandir seu público, a linguagem passou a ser menos formal em alguns veículos. As possibilidades de constantes edições após a publicação do texto também configuram uma novidade no contexto digital.

Tal domínio também passou a abrigar de forma mais acentuada múltiplas semioses diante do maior acesso aos recursos audiovisuais de computadores, câmeras e celulares, que permitem a produção de imagens e a gravação de vídeos. Com isso, a concretização de gêneros típicos desse domínio, como reportagem e entrevista, passou a ocorrer de forma ainda mais frequente por pessoas que não necessariamente os dominam.

Podemos dizer que, antigamente, a quantidade de não jornalistas produzindo conteúdo para esse domínio era menor, mas, com as novas tecnologias, isso se multiplicou, o que dificultou ainda mais a caracterização desses gêneros e, por conseguinte, a busca por postulados mais gerais. Atualmente, qualquer pessoa pode criar um site e publicar nele notícias, editoriais, artigos de opinião, mesmo sem uma formação técnica que a capacite para tal.

Com isso, a credibilidade desse domínio também passou a ser questionada, pois há cada vez mais sites com informações falsas e caluniosas, o que indica a maior necessidade de checagem de fontes e acesso a veículos confiáveis. Em textos mais informativos, como notícias, por exemplo, há conteúdos inverossímeis que levam o leitor a acreditar em narrativas construídas para manipulá-

lo. Embora isso sempre tenha ocorrido, inclusive na grande mídia, sem o controle das informações postadas, esse movimento ficou ainda mais frequente.

Outro aspecto relevante é o surgimento de outros gêneros, como o *tweet*, que frequentemente exercem um papel informativo ao veicularem, sobretudo, notícias. Muitos deles, inclusive, são escritos por jornalistas e figuras da mídia que passaram a exercer seu ofício de forma diferente. Com isso, conteúdos relevantes e oficiais passam a ser produzidos em novos gêneros, o que antes era impensável.

Dessa forma, podemos dizer que esse domínio apresenta algumas características típicas, mas que precisam ser repensadas e reestabelecidas diante dos novos procedimentos comunicativos e sociais.

SUPORTES

Outro relevante aspecto para os estudos sobre gêneros é a noção de suporte textual. Há, ao menos, duas perspectivas diferentes e bastante difundidas para esse conceito, a de Maingueneau (2001) e a de Marcuschi (2003). Na perspectiva de Maingueneau (2001), bastante vinculada à análise do discurso e pautada na midiologia de Debray, os suportes alteram o discurso em função de representarem sua mídia material. Para o autor, os gêneros são atividades sociais que devem obter sucesso e, para tanto, devem ser consideradas determinadas condições de êxito, dentre as quais o suporte. Esse, para Maingueneau (2001), é a dimensão midiológica do enunciado e deve constituir um espaço importante à manifestação material do discurso.

Para Távora (2008), o autor busca distinguir os conceitos de mídiun e suporte, mas acaba por misturá-los. Maingueneau (2001) aponta que um deslocamento social pode representar uma mudança midiológica, exemplificando com um debate familiar num psicólogo e num *talk-show* televisivo. O conceito defendido pelo autor baseia-se, segundo Távora (2008), numa perspectiva histórico-evolucionista na qual são diferenciados os meios de comunicação “quentes” (aqueles com informações bem definidas, como jornais e revistas) e “frios” (os que apresentam informações voláteis, como rádios e televisões).

Maingueneau (2001), porém, atribui um caráter excessivamente estático aos mídiuns, não observando o papel do suporte em sua constituição. Ele afirma que, ao tratarmos do mídiun de um gênero, não basta considerar o suporte material (escrito, manuscrito, oral), mas também o conjunto de aspectos que organizam a fala. Para Távora (2008), Maingueneau (2001) não considera o aspecto material da fala; além disso, Távora (2008) aponta que o autor não deixa claro como ocorre a passagem de um texto de um mídiun para um suporte, já que, na perspectiva de Maingueneau (2001), nem todo mídiun é um suporte, mas todo suporte é um mídiun. Apesar dessa visão, Távora

(2008) defende que o autor não consegue delimitar o papel do mídiu e do suporte na difusão dos discursos.

Já Marcuschi (2003), pautando-se numa visão textual de suporte, postula que, preliminarmente, podemos dizer que o suporte é imprescindível para a circulação do gênero na sociedade e, por isso, deve ter alguma influência em sua constituição. O autor busca definir o suporte como o *locus* físico ou virtual formatado especificamente para servir como base ou ambiente para fixação de um gênero materializado como texto. Assim, para Marcuschi (2003), o suporte é um lugar físico ou virtual, tem um formato específico e serve para fixar e mostrar um texto. Admite-se, dessa forma, que: o suporte representa, incontornável e imprescindivelmente, algo real; não é informe ou uniforme, aparecendo com um formato específico; sua função-base é fixar o texto, tornando-o acessível para determinado fim comunicativo.

De acordo com o autor, há suportes convencionais e incidentais. O primeiro grupo já foi elaborado com a função de portar ou fixar textos, como livros, jornais, revistas, livros didáticos, faixas, quadros de avisos, etc. Já o segundo constitui meios casuais que emergem de situações corriqueiras e/ou casuais, como paredes, calçadas, fachadas, janelas de ônibus, etc. Marcuschi (2008) alerta que, diante do conceito de suporte, muitos aspectos precisam ser revistos nos estudos sobre gêneros. O autor comenta que um *outdoor* não é tido como um gênero atualmente, mas já foi antes da existência do conceito de suporte.

Precursor no debate sobre a questão no Brasil, Marcuschi (2003) alerta que a discussão sobre suporte é recente e deve ser mais bem desenvolvida. O autor ressalta, ainda, que suas observações não têm caráter conclusivo, convidando os leitores a melhor discussão acerca da temática. Na tentativa de elucidar melhor o campo teórico sobre suporte, Costa (2008) retoma a proposta defendida por Marcuschi (2003) de que todo gênero está necessariamente vinculado a algum suporte, questionando-a.

Costa (2008), pautando-se nas perspectivas teóricas de Swales e Bazerman, defende que Marcuschi (2003) não abarca de forma satisfatória a definição de gênero (igualada por ele à noção de texto) e não consegue delimitar a existência efetiva de um suporte para cada texto. Para Costa (2008), a proposta de Marcuschi (2003) adequa-se de forma pertinente aos textos escritos, mas falha em relação aos gêneros orais. O autor argumenta que, diante da retomada da perspectiva bakhtiniana, os estudos sobre gêneros têm procurado adotar critérios na análise de textos escritos e orais, mas, para ele, Marcuschi (2003) não consegue delimitar quais seriam os suportes dos gêneros orais, tendo em vista que lista, por exemplo, congressos e mesas-redondas como suportes para o gênero palestra.

Costa (2008) argumenta que, na verdade, todo texto graficamente representado por letras, imagens, gráficos, cores tem efetivamente um suporte, mas que textos orais podem não tê-lo. O autor

pauta-se, inclusive, na afirmação de Marcuschi (2003) que a distinção entre gênero e suporte não é simples e a identificação do suporte exige muito cuidado. Além disso, Costa (2008) alerta que, para Marcuschi (2008), há uma relação de co-ocorrência entre gêneros e suportes, o que Costa (2008) defende como inadequado, tendo em vista que um mesmo gênero pode ocorrer em suportes completamente diferentes, o que também defendemos nesse trabalho.

Para Costa (2008, p. 188), os gêneros apresentam um suporte prototípico e, para definição desse suporte,

os estudiosos do tema têm como ponto de partida a identificação dos gêneros feita por seus usuários, a percepção que eles têm dos gêneros de que se utilizam nas diversas esferas de atuação. No processo de reconhecimento dos gêneros textuais que usam no seu cotidiano, os falantes estabelecem uma relação metonímica entre os gêneros textuais e os suportes que permitem sua circulação, devido à própria natureza do suporte, à sua concretude.

O autor aponta algumas tendências para os estudos sobre suporte: delimitar o papel do suporte no surgimento ou transformação dos gêneros; observar as condições que levam os usuários a reconhecer a distinção entre gêneros e suportes; analisar a relação entre os gêneros textuais e os suportes quando um texto é fixado em um suporte diferente daquele que é prototípico para o gênero; mapear a influência do suporte na construção de um gênero. Os caminhos defendidos por Costa (2008) não contradizem a perspectiva de Marcuschi (2003), mas expandem e reconfiguram suas propostas iniciais.

Ainda sobre essa temática, Távora (2008) aponta que o suporte tem sido destacado como um ponto relevante nos trabalhos de análise de gêneros, mas ressalta que as mesmas pesquisas ainda não conseguiram definir de forma adequada qual seu papel, o que o torna objeto de dúvida e indecisão para muitos investigadores. Para Távora (2008), é preciso partir da matéria, da forma e da interação para abordar o suporte. O autor defende, da mesma forma que Costa (2008), que os gêneros orais não apresentam suportes definidos e que esse conceito é ligado a textos materializados física ou virtualmente. Távora (2008) argumenta, ainda, que o suporte não foi visto como objeto ou instrumento construído, ou em construção e tecnicamente delimitado, como se fez com o gênero.

Bonini (2005; 2011), por outro lado, alerta que os conceitos de mídia e suporte muitas vezes são misturados. Para o autor, ao tratar de mídias, como, por exemplo, o rádio, a televisão ou a internet, muitas vezes se defende que o suporte seria a tela, o que, em sua visão, desconsideraria outras mediações enunciativas. De acordo com Bonini (2011), o suporte é um elemento material que intervém na concretização da mídia a partir das suas formas de organização, da sua produção e da sua recepção e a mídia é a sua tecnologia de mediação interacional.

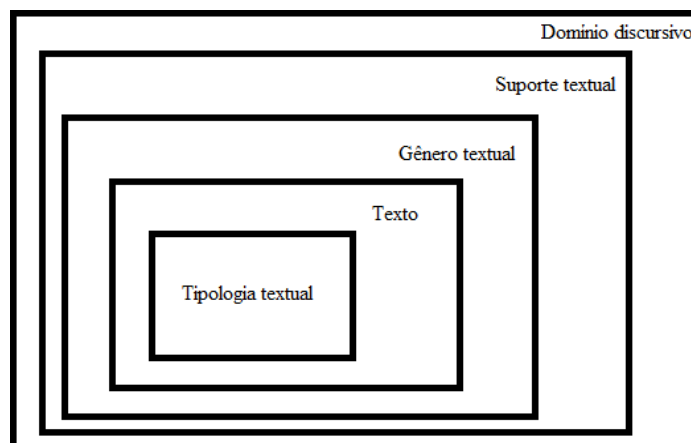
Além disso, segundo Bonini (2011), embora o suporte seja um portador de textos, ele deve ser analisado a partir de um *continuum* do gênero ao suporte físico (álbum, outdoor). No meio de tal

gradualidade, existem elementos híbridos, como jornais e revistas. A visão do autor difere-se das demais, pois ele argumenta que os gêneros e os suportes estão em um mesmo *continuum*. Além disso, para ele, diferentemente de Marcuschi (2003) e Távora(2008), a mídia é um elemento-chave de circulação de gêneros.

Dessa forma, podemos dizer que os estudos de Maingueneau (2001) e Marcuschi (2003) apresentam pontos de contato e de divergência no tratamento do suporte. Por um lado, ambos destacam a relevância e emergência na descrição e análise dos suportes textuais; por outro, Maingueneau (2001) defende que os suportes modificam completamente um gênero e Marcuschi (2003) argumenta que o suporte influencia o gênero, havendo um processo de correspondência gênero-suporte. Já Bonini (2005; 2011) postula que o suporte engloba tecnologias de registro, armazenamento e transmissão envolvidas na mídia.

Diante da discussão apresentada, é importante frisar que tais conceitos não são estanques e nem devem ser analisados de forma separada e desconexa. Podemos dizer que um texto apresenta seqüências linguísticas com diferentes tipos textuais, pertencendo a um gênero textual localizado, se escrito, em um suporte e produzido em um domínio discursivo, como representamos na figura:

Figura 1 - texto e níveis de abstração



Fonte: Castanheira (2020)

Para ilustrar tais relações, produzimos o Quadro 1:

Quadro 1 - relações textuais

Gênero textual	Tipologia textual	Suporte textual	Domínio discursivo
Editorial	Argumentativa Expositiva	Jornal Revista Site	Jornalístico
Conto	Narrativa Descritiva	Livro Site	Ficcional

Fonte: Castanheira (2020)

Nesse, listamos dois gêneros (editorial e conto) que têm algumas tipologias e suportes textuais típicos, além de circularem em dois domínios discursivos diferentes.

CONCLUSÃO

Diante das discussões estabelecidas neste capítulo, concluimos que há diversos autores que abordam de maneira distinta os conceitos em Análise de Gêneros, o que indica uma multiplicidade teórico-analítica a ser considerada em trabalhos da área, sobretudo os que se propõem a discutir, sob um só enfoque, uma categoria textual (gênero, suporte, domínio ou tipologia). Para tanto, é preciso considerar o que foi desenvolvido de maneira crítica e panorâmica.

Em futuros trabalhos, devem ser levados em conta pontos cruciais na interação de tais aspectos teóricos, tendo em vista que o gênero não pode ser dissociado do suporte em que está, das tipologias que o compõem e do domínio em que circula. Isso pode ser feito de diversas maneiras, dentre as quais fatores metodologicamente organizados e controlados quantitativamente e observação qualitativa de diferentes textos.

REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel. **Les textes: types et prototypes**. Lausanne: Nathan, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Traduzido por Maria Ermantina Galvão Pereira. SP: Martins Fontes, 1997 [1979]. p. 261-306.

BEZERRA, Benedito Gomes. **Gêneros no contexto brasileiro**: questões [meta]teóricas e conceituais. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

BHATIA, Vijay. Genre analysis today. **Revue Belge de Philologie et d'Histoire**. Bruxelles, v. 75, 1997.

BONINI, Adair. Os gêneros do jornal: questões de pesquisa e ensino. In: KARWOSKI, Acir Mario; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim. (Org.). **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. Palmas; União da Vitória, PR: Kaygangue, 2005, p. 61-77.

_____. Mídia/Suporte e hipergênero: os gêneros textuais e suas relações. *Revista RBLA*, v.11, n.3, 2011.

CASTANHEIRA, Dennis; CEZARIO, Maria Maura A ordenação de locuções adverbiais de tempo em cartas jesuíticas dos séculos XVI e XVII. **SIGNOTICA** (UFG), v. 28, p. 557-580, 2016.

CHARAUDEAU, Patrick **Linguagem e discurso**: modos de organização. Organizado por Maria Aparecida Lino Pauliukonis e Ida Lúcia Machado. Coordenação da equipe de tradução: Angela Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.

COSTA, Iara Bemquerer. Contribuições ao debate sobre a relação entre gêneros textuais e suporte. *Revista Letras* (Curitiba), v. 75/76, p. 183-196, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Da fala para a escrita**: atividades de retextualização. SP: Cortez, 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (Org.). **Gêneros Textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 19-36.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **A questão do suporte nos gêneros textuais**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB), João Pessoa, v. I, n.1, p. 9-40, 2003.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, Acir Mario; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim. (Org.) **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. União da Vitória: Kaygangue, 2005. p. 17-34.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MOTTA-ROTH, Desirée. Questões de metodologia em análise de gêneros. In: KARWOSKI, Acir Mario; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim. (Org.) *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. União da Vitória: Kaygangue, 2005. p. 179-202.

ROJO, Roxane. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, José Luiz; BONINI, Adair.; MOTTA-ROTH, Desirée. (org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola, 2005. p. 184-207.

UMA SALA DE AULA DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA DE ACOLHIMENTO (PLAc): TRANSLINGUANDO PARA ESPERANÇAR

Juliana Vieira Leite da Silva¹
jvleitte@gmail.com

INTRODUÇÃO

As migrações internacionais têm feito parte do panorama social do mundo contemporâneo. A diversidade dos fluxos migratórios está entre os fenômenos mais importantes que impactam as práticas linguísticas e culturais contemporâneas. De modo amplo, o fenômeno migratório internacional atual é marcado pelo desenvolvimento das sociedades em rede, caracterizado principalmente pelo encurtamento das distâncias comunicacionais e pela evolução dos meios de transporte. Esses deslocamentos trazem à tona a porosidade das fronteiras nacionais, culturais, étnicas e identitárias.

O trânsito de cidadãos de outras nacionalidades está cada vez mais comum entre os moradores da cidade de Dourados/MS, por ser uma cidade próxima de cidades fronteiriças como Ponta Porã e a não tão distante Corumbá, entre outras, cidadãos bolivianos e paraguaios são muito presentes na cidade, porém, os cidadãos haitianos e venezuelanos, foi um fenômeno recente, que iniciou com a chegada dos haitianos na cidade a partir do ano de 2011, e dos venezuelanos a partir de 2018.

O estado de Mato Grosso do Sul (MS), no mês de janeiro de 2019, por exemplo, havia 611 solicitantes de reconhecimento da condição de refugiado no MS, e a cidade de Corumbá, localizada na fronteira do Brasil com a Bolívia, abrigava mais de 98% desses indivíduos. Ao se deparar com o intenso fluxo de venezuelanos no estado de Roraima, o governo federal criou, em 2018, a Operação Acolhida, com a finalidade de garantir o atendimento humanitário aos migrantes e refugiados daquele país. Essa operação buscou oferecer assistência emergencial a essas pessoas que chegam ao Brasil pela fronteira com Roraima.

De acordo com o Relatório do Alto-comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), o número de refugiados no mundo dobrou, passando de 10 milhões em 2010 para 265.729 milhões em 2020, seja por razões de perseguição, conflitos e violação dos direitos humanos, seja por outras causas (UNHCR, 2020).

¹ Discente do mestrado em Linguística e Transculturalidade (Linguística Aplicada) da Universidade Federal da Grande Dourados. Bolsista FUNDECT - Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul.

No Brasil, em 2018, foram recebidas 80.057 solicitações de refúgio, sendo 61.681 naturais da Venezuela (CONARE, 2020). O Brasil é um dos países que vem recebendo um grande fluxo migratório, chegando a números recordes de pedidos de refúgio, especialmente a partir de 2018 com deslocados vindos da Venezuela. No Brasil, no estado do Mato Grosso do Sul (MS), na cidade de Dourados, está localizado um desses polos de recebimento de refugiados e imigrantes em vulnerabilidade. E a Universidade Federal da Grande Dourados tem feito um trabalho enriquecedor no acolhimento linguístico de pessoas imigrantes e refugiadas.

Ao se instalarem em Dourados, esses imigrantes necessitavam e ainda necessitam de inúmeros serviços públicos, entre eles a escola, pois, muitos imigrantes residentes em Dourados estão em idade escolar e cabe às redes de educação públicas atender essa demanda. E muitos desses imigrantes adultos necessitam aprender a língua portuguesa, de maneira “rápida”, pois a aprender a comunicar é um ato de sobrevivência.

O contexto de ensino de língua portuguesa dirigido a imigrantes é parte das atividades do Centro de Línguas da UFGD do curso “português para estrangeiros” e tem como escopo de ação a perspectiva denominada Português como Língua de Acolhimento – Plac.

O português como língua de acolhimento (Plac). Conceito diretamente ligado a um “diversificado saber, saber fazer, a novas tarefas linguístico-comunicativas que devem ser realizadas na língua-alvo” (GROSSO, 2010, p. 68). A noção de Língua de Acolhimento demonstra o caráter de urgência e afetividade como elementos que favorecem a inserção da pessoa que busca aprender essa nova língua em novos contextos sociais.

O termo Português Como Língua de Acolhimento (PLAc) surgiu em 2003 quando a pesquisadora portuguesa Maria Helena Ançã se referiu ao contexto de ensino de português para imigrantes nas escolas portuguesas com a premissa de que o PLAc é “lugar de acolhida, refúgio em casa, forte” (ANÇÃ, 2003, p. 7). O termo Português como Língua de Acolhimento nasceu em Portugal para indicar um novo olhar de ensino-aprendizagem da língua do país que acolhe os migrantes, imigrantes e refugiados.

Em 2010, Maria José Grosso, professora e pesquisadora portuguesa, expandiu esse conceito apresentando reflexões sobre a língua de acolhimento e sobre seus desenvolvimentos no contexto migratório, ao afirmar que:

geralmente um público adulto, aprende o português não como língua veicular de outras disciplinas, mas por diferentes necessidades contextuais, ligadas muitas vezes à resolução de questões de sobrevivência urgentes, em que a língua de acolhimento tem de ser o elo de interação afetivo (bidirecional) como primeira forma de integração (na imersão linguística) para uma plena cidadania democrática (GROSSO, 2010, p. 74).

As pesquisadoras brasileiras Lucia Maria Barbosa e Mirelle Amaral de São Bernardo (2017) perceberam que a aprendizagem de uma nova língua-cultura, na situação de acolhimento, não acontece por uma livre escolha, mas por questões externas ao aprendente, pois não é um processo simples e envolve relações de diferentes culturas e identidades.

Desta forma, esta pesquisa pretende observar o ensino- aprendizagem de português como língua de acolhimento (PLAc), sendo uma do nível iniciante e outra do nível intermediário do Curso de Português para Estrangeiros do Centro de Formação da UFGD, módulo on-line e presencial. Elaborando e reelaborando seus materiais didáticos e metodológicos para o ensino/prática de português através de aulas na modalidade on-line através do aplicativo google Meet.

Este artigo observará reflexões sobre a socialização dos estudantes imigrantes e refugiados do curso de português para estrangeiros da UFGD, focalizando sua produção cultural, linguística e identitária. Em linhas gerais, esse projeto pode colaborar na reflexão acerca dos saberes associados ao uso social da linguagem, na observação da circulação discursiva nos mais variados contextos e na investigação das atuações desses aprendentes imigrantes e refugiados na sociedade.

Também observaremos os aspectos entre atos de fala, corpo e identidade, que surgem a partir da aquisição da língua portuguesa ou pelos meios semióticos comunicativos, por estudantes imigrantes e refugiados do Curso de Português para Estrangeiros do Centro de Formação da UFGD.

CONTEXTO DE ENSINO-APRENDIZAGEM

O ambiente escolar do centro de formação da UFGD com o curso português para estrangeiros possibilita aos imigrantes e refugiados atuarem socialmente como sujeitos em interação com acesso à informação e troca de conhecimentos linguísticos, produzindo conhecimento e partilhas de visões de mundo. Dessa forma percebemos a necessidade de usar dos recursos translíngue, abordado por Canagarajah (2013), podendo contribuir com as discussões existentes, principalmente por buscar novos caminhos de uma pedagogia alinhada a uma visão não monolíngue, chamando a atenção para revisitar noções como negociação, táticas, língua-padrão e conversação, a partir de momentos marcados pela problemática das habilidades linguística.

Partindo do mesmo pressuposto, destacamos a responsabilidade do planejamento das aulas de PLAc, em que o docente precisa estar atento as situações de vulnerabilidades que os alunos se encontram. Barbosa e São Bernardo (2017) nos alertam que as circulações migratórias intensificam as condições de vulnerabilidade (social, psicológica e econômica) em que esses sujeitos se encontram. Ao adentrarem em um novo país, esses imigrantes e refugiados se deparam não apenas com uma nova língua, mas também com uma nova cultura. O choque cultural é uma das maiores dificuldades que migrantes e refugiados encaram, em consequência de terem culturas e costumes distintos do país de acolhida, e as inúmeras dificuldades, devido à barreira linguística, de se

comunicarem, de compreenderem as práticas socioculturais, de agirem e de se movimentarem socialmente na nova comunidade.

Acreditamos que se faz necessário selecionarmos elementos suleadores para a preparação de uma aula de entendimento de língua de acolhimento e do ensino de português sob o aspecto teórico das variações linguísticas, competência comunicativa intercultural, língua como meio para o exercício da cidadania, interdisciplinaridade, transdisciplinaridade e dimensão emocional.

Nesse sentido, procuramos materializar em textos esses eventos comunicativos sendo originais e replicados em outro, tornando-se novamente um novo texto ou um novo discurso e assim sucessivamente (BAUMAN; BRIGGS, 1990; BLOMMAERT, 2010). O texto, a fala e a escrita aqui são remodelados, renarrado, reenquadrado e a ntextualização torna-se a própria trajetória do sujeito. Em termos gerais, esse processo faz parte da “história natural dos discursos” (SILVERSTEIN; URBAN, 1996). Quando transportados, os textos são negociados em processos interpretativos, com base em sistemas sociais, historicamente estabilizados.

Diante desse possível cenário educacional, nosso propósito é motivar interações em sala de aula ou ambiente online e trabalhar com diferentes situações que os alunos enfrentam ou enfrentarão no dia a dia. Isto é, as circunstâncias criadas em de sala de aula, os fundamentos, os temas, as didáticas, as atividades e as avaliações escolhidas para trabalhar o ensino do PLAc.

Acreditamos na perspectiva freireana de que o saber escolar se arquiteta no modo como os sujeitos interagem com o mundo, logo, tal feitio pode gerar resultados positivos, neste contexto onde o curso de português para estrangeiros, que o centro de formação da UFGD comporta, tem a conjuntura de práticas extremamente diversas e ricas, tendo a observação da socialização de sujeitos pela circulação discursiva em diferentes práticas translingues, construindo inegavelmente um terreno bastante fértil para acompanhar os processos discursivos e indentitários.

Conforme discutem Rocha e Megale (2021), a abordagem translingue da sala de aula, imbuída da atitude decolonial, enfrenta o pensamento abissal e mina os limites impostos por epistemologias coloniais e permite a emergência de um pensamento alternativo e de uma outra língua, que não perpetuem o poder imperial e outras formas de opressão, silenciamento e aniquilamento. Logo, o momento em que há uma quebra a postura colonizadora, e os sujeitos imigrantes percebem que eles também têm seus direitos garantidos, isto é, quando um brasileiro diz “você não sabe falar direito e eu não entendo o que você fala” e mesmo assim esse sujeito imigrante enfrenta a situação de maneira multimodal, pois em sala de aula de “português para estrangeiros”, o sujeito imigrante, aprende a usar todos os meios linguísticos, para poder enfrentar e vencer qualquer obstáculo das situações-limites (FREIRE, 2015).

TRANSLINGUAGEM

A translanguagem é uma palavra gaélica *trawsieithu* criada por Cen Williams (1994) em suas práticas de linguagem, em momentos em que a educação bilíngue no País de Gales, se fazia presente. Ele fazia relação a situações em que, na comunicação, professores e alunos usavam duas línguas ao mesmo tempo (galês e inglês), afim de realizar suas tarefas em sala de aula. Mais tarde, Colin Baker (2001) transformou para a tradução da palavra para o inglês como *translanguaging*, definindo como uma metodologia de construção de significado através do uso de duas ou mais línguas.

A divulgação e popularização da palavra deu-se, em grande medida, pelos estudos da pesquisadora Ofélia Garcia que a definiu como “as múltiplas práticas discursivas que os bilíngues usam para dar sentido aos seus mundos bilíngues” (GARCIA, 2009 apud SCHOLL, 2020 p 2). García e Flores (2014) elucidam que a *translanguagem* coloca em jogo os desafios das hipóteses monolíngues que rodeiam a atual política de educação linguística, indo além dos limites das noções tradicionais de bilinguismo, e assim colocando o discurso bilíngue como norma. Pode-se dizer então que, no entendimento do conceito que seja *translínque*, não se analisa os idiomas dos bilíngues como um conjunto de sistemas linguísticos separados, mas, através de como os sujeitos bilíngues fazem escolhas dentro de seus repertórios linguísticos para que haja uma comunicação adequadamente.

Segundo García (2009), a translanguagem trata as línguas como híbridas, utilizando recursos da subjetividade e histórias pessoais bilíngues em um sistema enquanto forma um repertório completo de interações do falante. Logo, evidencia a visão da língua pela perspectiva do falante.

Assim, quando geramos novos espaços como as salas de aula do curso de “português para estrangeiros” da UFGD chamados aqui de trans-espacos, o fenômeno da *translanguagem* é o que dá origem a novas práticas linguísticas, multimodais, cognitivas, subjetivas e de estruturas sociais que são resultado das interações atuais, cada vez mais dinâmicas, complexas e sem fronteiras. (GARCÍA & WU, 2014). Na sua transdisciplinaridade, o conceito permite ultrapassar estruturas tradicionais, assim proporcionando aos falantes novos entendimentos das interações humanas. É neste contexto que damos vozes para esses sujeitos translíngue, para que eles possam aprender o novo de novo, aprender a falar e a escrever esse novo idioma, com todas as estruturas multimodais que o sujeito possa utilizar para expressar suas emoções reais, resguardando suas culturas e seu modo de ser no mundo, valorizando assim os saberes considerados marginalizados e subalternizados pelos alunos imigrantes.

O espaço translíngue ou o espaço das aulas de “português para estrangeiros” é, pois, um espaço que rompe as barreiras das diferentes dicotomias, permitindo aos sujeitos imigrantes, envolvidos a liberdade e dando autoridade para a utilização de seus repertórios linguísticos. É o ir entre “diferentes estruturas linguísticas e ainda mais além, criando um espaço social para o multilíngue que traz influências de sua história pessoal, de sua experiência, ideologia, crença etc. (...) em um desempenho coordenado significativo”. (GARCÍA & WEI, 2014).

Em suma, as aulas de PLAC do centro de formação da UFGD, buscou a construção de um material didático que se aproxima da realidade do dia a dia do sujeito imigrante. Situações da realidade de um imigrante de deslocamento forçado, que a escola comum não vai capturar, como por exemplo: Em uma aula de telefones úteis, é recomendado para os alunos imigrantes que “em uma ligação, jamais forneça seus dados pessoais” ou em uma aula de leis trabalhistas, a professora orienta os alunos imigrantes que, “o empregado continua com direito a férias, FGTS, 13º e previdência”.

Em umas das cenas linguísticas vivida pela professora e pesquisadora Juliana, em uma aula na modalidade online, transmitida pelo *google meet*, durante a pandemia da Covid-19, direcionadas somente para as mulheres imigrantes do curso PLAC, momento de oportunizar as vozes femininas, a professora Juliana orienta as alunas imigrantes, quais são os pontos positivos quando o empregado tem seus direitos trabalhistas garantidos pelo empregador, e os pontos negativos quando o empregado não tem seus direitos trabalhistas garantidos. Então a professora pergunta para as alunas imigrantes, se no país de origem delas existem leis trabalhistas. A aluna Lovelie de nacionalidade haitiana, residente na capital de São Paulo responde: “Aqui em São Paulo, eu trabalho numa fábrica de roupas e além do trabalhar na fábrica, eu tenho que limpar todos os dias a casa do meu patrão e a casa da mãe do meu patrão, eu trabalho em três lugares para ganhar um salário mínimo”. A professora regente pergunta: Lovelie, o seu patrão já assinou sua carteira de trabalho? A aluna respondeu: “professora, eu não tenho carteira assinada! Eu já disse para o patrão que a escravidão já acabou! E ele respondeu se eu quisesse trabalhar no país dele tem que ser assim ou eu volto para o meu país” (ALUNO 4, 2021). Por mais que tivesse a sua carteira de trabalho assinada, seus direitos foram violados pelo patrão da mulher através de um discurso colonialista, racista e patriarcal. Isso retrata uma visão de desprezo em cima do trabalho exercido pela mulher negra imigrante.

Lovelie: “(...) Ele me trata mal, ele falou que foi eu que vim para trabalhar com ele, não foi ele que foi no meu país pra trabalhar. Ele falou se você não quer trabalhar, tem que voltar para seu país (...) Ele fica a brigar comigo, grita... Eu também glitei, eu falei: Eu não sou escravo, viu? eu vim aqui só pra trabalhar, mas, no meu país tem tudo o que tem aqui. Ah! Ele me humilha, eu não quero mais falar disso porque quando eu falar disso eu fica muito mal. (ALUNO 1, 2021).

O que aconteceu com Lovelie, infelizmente, é a realidade de muitas mulheres negras no Brasil, sejam elas imigrantes ou brasileiras. Alguns recortes sociais precisam ser feitos para que entendamos as especificidades de cada grupo, além disso, uma interseccionalidade (RIBEIRO, 2019) nos ajuda a compreender que existem mais questões relacionadas a um grupo social do que podemos imaginar e também saímos de conceitos simplistas. Todas as mulheres do grupo, acolhemos as dores e angústia e aconselhamos a aluna Lovelie, ir em busca de um novo emprego, onde ela tivesse seus direitos e sua voz garantidos. “[...] Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para

quem foi subalternizado no sentido de romper com a hierarquia [...]” (RIBEIRO, 2019, p.89). Portanto, contruímos novos espaços, onde todas as vozes são plurais, e chamados aqui de trans-espaços.

Vale evidenciar que, no contexto da situação supracitada, evidencia-se o trabalho na perspectiva da translinguagem, visto que, a translinguagem trabalha o multilingüismo pela perspectiva total de experiência de aprendizagem de uma língua/cultura, por esse motivo, faz sentido o relato da Lovelie para ilustrar as práticas transculturais

A esse respeito, Li Wei (2011) declara que o referido espaço abrange as noções de criatividade, que desafiam normas comuns, e criticidade, que investiga e problematiza tais questões. O qual, Rocha (2019) diz que, um ambiente transcolonial possibilita novos conhecimentos e discursos, enquanto um lugar de admirável abertura, onde múltiplas visões que antes eram tidas como incompatíveis e incombináveis são bem-vindas, aceitas sem julgamento entre o certo e o errado ou entre o modo de falar feio e o bonito. Vale ressaltar que, se trata de uma noção que ainda abrange questões transversais tais como gênero, raça e classe.

Diante de todas as reflexões tecidas e históricas contadas, reafirmo minha defesa em favor da ligação entre os pensamentos translíngue e transcolonial. Como nos lembra Bauman (2017), é passada a hora de mudarmos de uma condição líquida, para um funcionamento econômico, político e cultural de bases comuns e sociais que se revele, assim, mais justo, pacífico, inclusivo e equânime (ROCHA, p. 32, 2019).

Desta forma, a translinguagem se insere em um espaço de novas possibilidades, transformando o ato da linguagem. Ao observar a natureza da comunicação translíngue, seria pertinente pontuar que toda interação entre sujeitos imigrantes, observados em diferentes contextos na sala de aula de PLAC se dá de forma multimodal, gestos, objetos, recursos visuais, toque, tom, sons e outros modos de comunicação, que vão além das palavras.

A semiótica social multimodal sustenta que todos os signos linguísticos, como parte dos vastos recursos modais à disposição dos sujeitos, carregam associações sócio-históricas e políticas específicas. No entanto, como apontam García e Li Wei (2014), enquanto nessa abordagem a linguagem é central para outras modalidades que podem ser escolhidas para a construção de significado e identidade social.

A translinguagem é sempre um movimento intrinsecamente relacionado a vida, e a forma que esses sujeitos imigrantes agem ao seu contexto. É um conjunto de recursos a partir de eventos vividos com o outro, que se materializa ou não nos modos de falar, ou os modos pelos quais os sujeitos interagem com o mundo e compreendem e vivem aspectos linguísticos, culturais, emocionais e sociais. Para Megale (2020), a perspectiva dos patrimônios vivencial vai se ocupar, como o conjunto de recursos acumulados pelos sujeitos imigrantes, com a vivência e experiência do

conhecimento que está muito atravessada por esses sujeitos, para que a sociedade colonial não apague as marcas nos corpos desses sujeitos imigrantes.

Um patrimônio de conhecimento, conforme Moll et al. (1992, p. 134), poderia ser compreendido como “corpos de conhecimento e habilidades historicamente acumulados e culturalmente desenvolvidos, essenciais para o funcionamento e o bem-estar da família ou do indivíduo”. Esses pesquisadores explicam que o conceito pode se referir a um conjunto de saberes que incluem informações, formas de pensar, de aprender e de agir em geral (MEGALI; LIBERALI. p, 04. 2020).

Portanto, faz-se importante observar as compreensões estabilizadas de língua, proficiência linguística e ensino e aprendizagem de língua que causam sofrimento as pessoas que sentem os efeitos do capitalismo global e do colonialismo. Considerando que, em uma sociedade profundamente desigual, fundada no racismo estrutural e também em outras formas de silenciamento e exclusão, impostos por fatores ligados ao gênero, classe social e etnias, a translinguagem pode contribuir para o fortalecimento de compreensão de interação com o outro, sobre a possibilidade de criar momentos de esperança na forma de sentir e de existir no mundo.

Por nos permitir ir além, o conceito de translinguagem, ajuda-nos a abordar o modo como perspectivas de educação linguística baseadas em como auxiliar comunidades homogêneas sem ser excludentes e discriminatórias. Em uma explicação sobre a realidade heteroglóssica do Brasil, Maciel e Rocha (2020), explica como as fronteiras linguístico-culturais estabelecidas com base na ideia de uma língua nacional e da normatização linguística conflitam com a ordem no campo situado.

Diante do exposto, fica claro que podemos supor que a direção do diálogo não pode ser confundida com o diálogo, face a face, ou mesmo consistente com a busca de minimizar o conflito em um processo de negociação que desconhece o sentido. Características ideológicas da linguagem. Marchezan (2006, p. 123) destaca que o diálogo bakhtiniano é entendido como “a resposta do eu ao outro, como a resposta das palavras às palavras do outro, como pontos de tensão entre o eu. círculo de valores, entre forças sociais” (ROCHA; MACIEL. p, 420. 2013).

A invisibilização da complexidade sociolinguística gera a marginalização, esconde a criatividade, a riqueza, a complexidade social e as diferenças culturais encontradas nas práticas comuns de usos da língua. São, portanto, estudos da linguagem, lidando com as complexidades sociais, culturais e políticas das relações sociais, e nos levando a focalizar o modo como os sujeitos imigrantes enfrentam as situações cotidianas (LUCENA, 2021).

A translinguagem pode contribuir para que os sujeitos imigrantes do curso de “português para estrangeiro” crie modos e caminhos alternativos e mais acessíveis a elas/es. Ou seja, na discussão centro-periferia, a abordagem translíngue pode nos ajudar a compreender como bilíngues e grupos minoritarizados criam e legitimam novos espaços discursivos em sua luta para garantir cidadania e modos de viver todas suas experiências. Por sua vez, essa abordagem se torna

interessante de nutrir as bases de uma educação linguística comprometida com a decolonização do pensamento e com a transformação social, na medida em que fomenta a desnaturalização de percepções redutoras e opressoras diante da linguagem, da educação e da vida (ZAMBRANO, 2021).

O conceito de translíngua adotado precisamente, nesta pesquisa, abarca os modos que os sujeitos empregam, criam e interpretam diferentes semioses para negociarem sentido através de contextos e performarem suas posições identitárias no discurso. Esse foco nos diferentes signos linguísticos e demais semioses permite que a perspectiva translíngua, impulse o bilinguajamento que investigue a natureza transmodal da comunicação, especialmente em cenários complexos marcados pela imbricação de línguas/linguagens, imagens, sons e outras maneiras de construção de sentido, como é o caso das práticas *online*.

De tal modo, a translíngua pode ser associado ao conceito de bilinguajamento, do qual fala Walter Mignolo (2018) ao descrever o bilinguajamento, um lugar onde se poderia falar a língua do poder e a do subalterno, um lugar que convive com diferentes saberes e sujeitos culturais. Sua teoria versa sobre o entendimento entre sujeitos, línguas e culturas diferentes, entendimento que levaria ao rompimento de antigas relações de dominação e subordinação.

O autor desconstrói a ideia de que as nações devem ser formadas a partir de conceitos que pregam a hegemonia e a unidade. Sua teoria é, portanto, sobre os Estados-nações que distingue do projeto civilizatório no que diz respeito ao uso da violência; o bilinguajamento seria uma forma de protestar contra a violência empregada nos projetos nacionalistas, que justificam o uso da mesma para impor o fim da desordem e a soberania nacional (MIGNOLO, 2018).

Ao apresentar sua teoria, Mignolo (2018) questiona sobre a libertação do homem perante um mundo que ainda se divide entre dominantes e subordinados. Seus ideias fala do amor entre as línguas, do respeito e da solidariedade com o subalterno. O bilinguajamento pressupõe respeito às diferenças e às particularidades dos Estados-nações nas relações nacionais e transnacionais, condenando tentativas de neutralização da alteridade:

O amor é o corretivo necessário à violência dos sistemas de controle e opressão. Bilinguajar o amor é o horizonte utópico final para a libertação de seres humanos envolvidos em estruturas de dominação e subordinação além de seu controle. Enquanto o estado-nação promove o amor para com as línguas nacionais, o amor do bilinguajamento nasce das e nas periferias das línguas nacionais e nas experiências transnacionais (MIGNOLO, p.371, 2018).

Dessa forma, a educação e a sala de aula de “português para estrangeiros” é comprometida com a libertação de homens e mulheres, imigrantes e refugiados, que esses estão em busca de uma vida melhor, de condições de trabalho descente e por questionar e orientar as relações de opressão

e de condições desumanizantes, cumpre um papel de questionamento dos valores de dominação e alienação, de problematização crítica do futuro.

Portanto, acreditando que, os desafios dos educadores e educandos visam a busca da transformação da nossa realidade objetiva, deve-se acreditar que o compromisso do educador com realidade social que trabalha vai além da realização limitada de saberes tradicionais. Mas, ao realizar trabalho com imigrantes e refugiados de forma dialógica, humilde e permanente são fundamentais, para que, o educador apresente sua “leitura de mundo” sem impô-la, salientando que existem outras “leituras de mundo” possíveis e até antagônicas.

Sendo assim, falar e dar voz àqueles que são subalternizados pela sociedade é, portanto, sobre o esperar a partir desta perspectiva. É falar sobretudo de luta, luta em diferentes lugares, contextos e com diferentes pessoas que com visões de mundo que visam a humanização. E ainda que, esperanças viver com amor e dignidade, já que, esperar não é esperar, aguardar, conformar, pelo contrário é construir o caminho para a transformação e que todos tenham seus direitos garantidos.

CONCLUSÃO

Nessa linha, os espaços translíngues, no contexto apresentado, a sala de aula do curso de “Português como Língua de Acolhimento” oferecido gratuitamente pelo centro de formação da UFGD, no qual, revelam as situações que emergem o tempo todo como espaços sociais que permitem às pessoas hibridizar, sob a ótica de Canagarajah (2017), atravessando suas histórias e experiências, suas crenças e ideologias, bem como as suas capacidades físicas e cognitivas, em uma prática performativa coordenada, significativa e transformativa (GARCÍA; LI WEI, 2014).

Para o contexto exposto, os pesquisadores Leroy e Santos (2021) consideram a importância de criarmos situações de atravessamentos de vida, pois esses alunos imigrantes não só atravessaram uma fronteira, seja ela física, territorial ou fluvial, os sujeitos do “curso de português para estrangeiros” estão em constantes atravessamentos de cultura, de aceitação, de valores e de “situação-limite”².

Portanto, o que estamos atravessando? Estamos atravessando a fronteira que é vista como barreira ou “situação-limite”, amparada pelos conhecimentos acadêmicos colonizadores, dominantes e tradicionais. E por que estamos atravessando? Para desconstruir e descolonizar nossas atitudes e posturas frente ao conhecimento acadêmico dominante, valorizando, assim, os conhecimentos marginalizados e subalternizados, criando oportunidades de escuta para as vozes do Sul (LEROY, 2021, p. 21).

² Segundo Freire (2015), as “situações-limites” são situações pessoais ou sociais que deparamos no decorrer das trajetórias de nossas vidas.

Considerando que, as indagações dos alunos, bem como as perspectivas desses indivíduos no processo de aprendizado de português, enfatizado pelo processo cultural, social e político nos fazem refletir sobre as principais práticas translingues, onde observamos os sujeitos bi e multilíngues e como eles se envolveram enquanto organizavam seus posicionamentos nacionalistas.

O interesse por esta dissertação é que tenhamos o propósito de expandir o resultado da investigação de práticas translingues, reinteiro a urgência de mais pesquisas se engajarem na metodologia do português como língua de acolhimento (PLAc) para que os alunos migrantes/imigrantes/emigrantes e refugiados tenham uma melhor percepção posicionamentos socioculturais, tornando assim mais flexível as práticas identitárias.

Nesse sentido, consideramos a seriedade de buscar contextos reais compostos por pessoas que vivem, agem e interagem através do ensino aprendizagem.

Outro fato considerável, para a conclusão das práticas translingues, é considerar as trajetórias da vida social, compreendendo o sujeito do mundo por ele pesquisado, dos significados por ele construídos, respeitando sua história, cultura, língua, crença e costume. E assim, avaliamos acentuada para a dissertação, para produção de conhecimentos e entendimento sobre a vida social dos sujeitos que estão postos em observação, contida em sua heterogeneidade e suas práticas sociais.

REFERÊNCIAS

- ANÇÃ, M. H. S. F. **Português: língua de acolhimento: entre contornos e aproximações.** In: CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE HISTÓRIA E SITUAÇÃO DA EDUCAÇÃO EM ÁFRICA E TIMOR. Lisboa. Anais [...]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2003. p. 1-6.
- BARBOSA, L. M. A. **Português língua de acolhimento: o que a prática nos ensina?** In: MAGNO E SILVA, W.; SILVA, W. R.; CAMPOS, D. M. (orgs.). *Desafios da formação de professores na Linguística Aplicada.* Campinas, SP: Pontes. 2019
- BARBOSA, L. M. A.; SÃO BERNARDO, M. A. D. In: CAVALCANTI, L. *et al.* (org.). **Dicionário crítico de migrações internacionais.** Brasília: Editora UnB, p. 434-437, 2017.
- BARBOSA, L. M. de A. **Ensino de português e integração do imigrante: o que quer e o que pode essa língua?** In: CURSO DE EXTENSÃO MIGRAÇÕES INTERNACIONAIS NA AMÉRICA LATINA, 2016, Brasília. Anais [...]. Brasília: UnB, 2016.
- CANAGARAJAH, Suresh. **Translingual practice.** New York: Routledge, 2013.
- FREIRE, P. **Pedagogia da indignação, cartas pedagógicas e outros escritos.** 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido. Revisada e atualizada.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- GARCIA, Ofelia.; FLORES, Nelson. **Multilingualism and Common Core State Standards in the United States.** In: MAY, Stephen. *The multilingual turn: implications for SLA, TESOL and Bilingual education.* London: Routledge. p. 147-166, 2014.
- GARCIA, Ofélia; WEI, Li. **Translinguagem: Linguagem, Bilinguismo e Educação.** Nova York, NY: Palgrave MacMillan, 2014.
- GUEROLA, C. M. (2012). “Às vezes tem pessoas que não querem nem ouvir, que não dão direito de falar pro indígena’: **a reconstrução intercultural dos direitos humanos linguísticos na escola Itaty da aldeia guarani no Morro dos Cavalos**”. Dissertação de Mestrado em Linguística. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- GROSSO, M. J. R. **Língua de acolhimento, língua de integração.** Revista Horizontes de linguística Aplicada, Brasília, v. 9, n. 2, 2010.
- KRAUSE-LEMKE, Cibele. **Translinguagem: uma abordagem dos estudos em contexto estrangeiro e brasileiro.** *Trabalhos em Linguística Aplicada* [online], v. 59, n. 3, p. 2071- 2101, 2020.
- LUCENA, M. I. P.; CARDOSO, A. C. **Translinguagem como recurso pedagógico: uma discussão etnográfica sobre práticas de linguagem em uma escola bilíngue.** *Calidoscópio*, v.16, n.1, p.143–151, 2018.

LUCENA, Maria Inêz Probst. **O papel da translinguagem na Linguística Aplicada (in)disciplinar.** Revista da Anpoll, Florianópolis, v. 52, n. 2, p. 25-43, jun.-out., 2021

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2006, p.115-131.

MIGNOLO, **The Decolonial Option.** In: MIGNOLO, W.; WALSH, C. (eds.) On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis. Durham: Duke University Press.,p. 106- 244, 2018.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. 2003. Por uma lingüística crítica: **linguagem, identidade e questão ética.** São Paulo: Parábola Editorial.

ROCHA, Cláudia Hilsdorf. **Educação linguística na liquidez da sociedade do cansaço: o potencial decolonial da perspectiva translíngue.** DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada [online], v. 35, n. 4, 2019.

ROCHA, Cláudia Hilsdorf; MACIEL, Ruberval Franco. **Língua estrangeira, formação cidadã e tecnologia: Ensino e pesquisa como participação democrática.** In: ROCHA, Cláudia Hils-dorf.; MACIEL, Ruberval Franco (orgs.). **Língua estrangeira e formação cidadã: por entre discursos e práticas.** Campinas: Pontes Editores. p. 13-30, 2013.

SILVERSTEIN, Michael; URBAN, Greg. (ed.). **Natural histories of discourse.** Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1996.

VAI, MALANDRO! AS RELAÇÕES DE PODER NOS FIGURINOS DA ÓPERA DE RUY GUERRA

Silvia Maria Monteiro Trotta (UVA)¹

smmtrotta@gmail.com

Daniele Marcal Spada (UVA) /Orientador²

daniele.spada@uva.br

Professor Me. Leonardo Augusto de Jesus (UFRJ) / Coorientador³

lajesus@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O figurino cinematográfico é formado por um conjunto de objetos que aos olhos do espectador estabelece imediatamente um sistema de mensagens dotado de significantes e significados que em movimento e aliado a todos os elementos de cena expressam uma segunda linguagem que, para além dos fonemas, avança nos fragmentos do discurso (BARTHES,1975, p.12).

Nesse sentido, o figurino tem grande relevância para análise do discurso e da narrativa pois a pluralidade de códigos emitida em ordem cronológica e de sequência determinada em todos os planos fílmicos desenvolvem a construção dos sentidos de acordo com as intenções do diretor ou roteirista (BETTETINI,1977, p.130).

Partindo do papel relevante deste elemento comunicador, o presente artigo busca analisar o texto da peça teatral com os figurinos do filme *Ópera do Malandro* de Ruy Guerra contribuindo para dois campos de pesquisa: da linguística, esmiuçando a coerência imagética do vestuário fílmico capaz de consolidar a narrativa de poder na relação entre os personagens e simultaneamente, o tema também avança e contribui para o estudo da Semiótica do Cinema.

No campo da arte, incrementando o labor do figurinista responsável pela verossimilhança da narrativa e a identificação imediata do espectador com os significados dos personagens destaca a importância deste processo criativo para a interpretação da concepção do conjunto visual que através da decupagem, técnica que busca elementos explícitos ou implícitos no texto dramático, é possível identificar características essenciais e personalidades para a construção dos figurinos. (PAVIS,2008, p.86).

¹ Especialista em Figurino e Carnaval pela UVA, graduada e licenciada em História pela UFRJ.

² Doutora em Design pela PUC- RJ e Coordenadora de Pós - Graduação do curso de Figurino e Carnaval na UVA.

³ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes - UFRJ.

O musical inspirado na obra literária de Chico Buarque, premiado por melhor direção no *30 Fest Rio e Prêmio Especial do Júri no festival Internacional do Novo Cinema Latino – Americano*⁴, tem forte cunho político e social e, se mantém atual, visto a exposição das relações de interesses, de explorações, trambiques e negociações obscuras. Por explicitar uma estratificação social com grandes desigualdades que estimula a busca pelo poder e relações conflituosas entre os personagens da trama motivou a investigação sob a ótica visual, em especial pelo conjunto de trajes, através de uma linguagem não verbal complementada com música e dança.

Assumindo a pluricodicidade de Bettetini e os fragmentos do discurso de Barthes emitidos no *mise-en-scène* é possível estabelecer uma análise comparativa entre o texto original⁵ e os figurinos do filme buscando suas unidades, diferenças e a intenção criativa do figurinista responsável pela materialização desta linguagem.

Devido a amplitude do elenco se faz necessário um recorte dos personagens centralizado em Max Overseas, Otto Struedel, Victoria Struedel e Tigrão por apresentarem as especificidades da pesquisa e contribuir com o debate linguístico.

A metodologia utilizada envolve o levantamento dos perfis dos personagens da peça através da decupagem, em formato de tabela, buscando todas as informações necessárias para análise comparativa da aplicação delas nos figurinos do filme de Ruy Guerra.

Este artigo está estruturado em quatro tópicos. O primeiro debate o quadro teórico e as linguagens cinematográficas. O segundo debate o figurino como emissor de significados e instrumento da consolidação do discurso. O terceiro tópico abrange a análise comparativa entre o texto da peça, os figurinos e suas relações entre os personagens selecionados. E por fim, as considerações finais para conclusão dos achados e novas oportunidades de investigação.

A SEMIÓTICA CINEMATOGRÁFICA CONOTATIVA

O figurino é composto pelas roupas e acessórios utilizados pelos atores nas telas, no teatro, espetáculos e demais eventos artísticos. Em todo formato audiovisual, este conjunto de vestuário tem o papel influente no convencimento da narrativa delimitando o corte temporal, espacial, período histórico, a personalidade, condição socioeconômica e, também a marcação de diferenças entre personagens e ainda na separação entre o personagem e persona do ator (COSTA, 2002, p.40). Este conjunto de elementos em cena emitem significações que imediatamente são decifradas pelo espectador, logo, é correto afirmar que o traje é um signo que produz sentidos.

⁴ O filme estreou em dezembro de 1986 <http://memorialdademocracia.com.br/card/opera-do-malandro-chega-ao-cinema>. Acesso em 17/09/2022.

⁵ A peça foi escrita por Chico Buarque em 1978.

Nesta fusão indissociável entre figurino e ator, vale acrescentar a importância do papel do personagem na narrativa. É ele o elemento decisivo na verticalidade textual, pois unifica a dispersão de signos simultâneos e sua preexistência é um dos meios de garantir a preexistência dos sentidos (UBERSFELD, 2013, p.70). Em suma, a interpretação do ator, sua produção de vestuário e maquiagem garantem todos os significados necessários para o entendimento da linguagem proposta pela narrativa.

Partindo destas contribuições, é possível avançar na relação, para além da escrita, que o espectador estabelece com o texto fílmico, na qual cada plano é composto por um conjunto de códigos, tais como: narrativa, recursos audiovisuais, sonoros, fotografia, cenário, maquiagem, iluminação, figurino e a atuação do ator, que em sequência determinada desenvolvem a construção dos sentidos de acordo com as intenções do diretor ou roteirista.

A mensagem que o espectador recebe em constante movimento destas informações é emitida a partir dos discursos de todos os planos fílmicos que, em ordem cronológica, mantém a coerência dos significados e que existindo a possibilidade de uma inversão na justaposição desses planos, uma nova leitura com sentidos completamente diferentes dos anteriores seria transmitida.

Desse modo, a interpretação é construída através de objetos de comunicação articulados em sistemas de códigos heterogêneos que se organizam no universo dos significados (BETTETINI, 1977, p.130). Esta heterogeneidade na linguagem cinematográfica é uma das questões-chaves na Semiótica do Cinema defendida por Bettetini, que considera qualquer atividade de comunicação como transferência de significados de um remetente para um receptor. Assim, é válido lembrar que a indumentária fílmica está inserida em uma linguagem específica dotada de discursos em imagens que seguem a lógica da presença e da representação da realidade. Diante dessa especificidade, o figurino pode ainda conter vários significantes e exprimir um único significado, mas sempre deve estar associado à atuação do ator e aos elementos contidos nas cenas.

Entretanto, Barthes alerta para a complexidade sistêmica e ampla do cinema, na qual os objetos na tela podem significar, desde que revezem ou tenham uma relação estrutural de redundância com a linguagem verbal, ou seja, eles nunca significam de maneira autônoma, é sempre necessário recorrer ao recorte da língua para dar-lhes sentidos. Resumindo, o figurino só significa através da linguagem.

O sistema de significação para Barthes é composto por dois planos que se relacionam, o da denotação e da conotação ou do significante e significado. Aqui, sua contribuição para a pesquisa gira em torno do avanço para uma análise semiótica que não fique presa apenas na denotação, mas que olhe principalmente para a conotação. Sob esta ótica, o figurino como signo adquire significações para além da sua função utilitária de vestir e passa a transmitir sentidos socioculturais, políticos, ideológicos e morais. (BARTHES, 1964, p.93).

Para entender a aplicação prática do pensamento barthesiano o figurino do protagonista Max Overseas, que será analisado a seguir, é composto de chapéu Panamá, calça e paletó, camisa, sapato bicolor e suspensório. Um conjunto de objetos que denota o primeiro sentido, o de vestir, mas adquire outros significados que conotam aspectos socioculturais, gerando um segundo sentido, o da figura clássica do malandro carioca.

É a partir deste olhar para a conotação que o caminho para análise da produção de uma narrativa de poder através de objetos de figurino que significam outros sentidos seguirá na pesquisa e, nesse caso, esmiuçar o processo criativo do figurinista para a execução e materialização dessa ordem se torna essencial.

O PROCESSO CRIATIVO DOS SENTIDOS

O figurinista cinematográfico tem no seu processo de criação o desafio de destrinchar e unificar os sentidos relatados na linguagem escrita dos textos literários com as intenções da narrativa criadas pelo diretor para que a materialização do signo e de seus significantes permita a leitura imediata do espectador.

O cuidado na concepção e construção do traje deve evitar equívocos, priorizar materiais e processos adequados para que não comprometa a verossimilhança da narrativa. Ao mesmo tempo, deve vestir bem no corpo do ator para auxiliar no processo de incorporação do personagem (COSTA, 2002, p.38).

Ao analisar o resultado do processo criativo dos figurinos da Marília Cecília Motta no filme *Ópera do Malandro* é possível perceber uma concepção visual muito comprometida com o texto da peça e com o roteiro do diretor *Ruy Guerra*. Entende-se, a partir da semiótica cinematográfica e da conotação, que o figurinista tem o papel fundamental na elaboração deste elemento comunicador com objetivo de emitir códigos capazes de transmitir significados que estimule a compreensão imediata do espectador com os laços socioculturais, políticos, morais e ideológicos do personagem. Para ter efetividade neste processo, é necessário que o figurinista percorra várias etapas e metodologias de trabalho, tais como: leitura do texto, análise interrogativa, pesquisa de campo e referências, conversa com o diretor e a *decupagem*⁶, técnica que busca elementos explícitos e implícitos a fim de reunir todas as informações necessárias para a construção do perfil psicológico, físico e heranças sociais e culturais do personagem e seu vestuário, que aqui, se torna a mais aplicada para análise da produção dos sentidos.

⁶ Ver com mais detalhes em Pavis, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

As tabelas a seguir, apresentam o modelo adotado de *decupagem* para a pesquisa. As informações contidas no documento são separadas a fim de organizar a estrutura do personagem sob diversos aspectos.

Figura 1 – Tabela de decupagem dos personagens do filme

Decupagem A Ópera do malandro

Personagem	Características Físicas	Características Psicológicas	Referências de Vestuário	Acessórios ou Objetos	Classe Social
Produtor	Homem	Apresentador Conselheiro Anunciador Conciliador Obediente	Smoking		Apresentador e produtor do espetáculo
João Alegre	Homem Negro	Teimoso Orgulhoso Líder Improvisador	Vestido de malandro carioca	Caixinha de Fósforos (Prólogo, 2 Prólogo, Epílogo do Epílogo)	Autor Malandro e Comandante da passeata
Vitória Fernandes Duran	Mulher Idade madura Cheirosa	Exploradora Moralista Mandona Impaciente Interesseira Preconceituosa Racista Vivida Hipócrita Sonha em ser socialite Cristã Faladeira Ríspida Viciada em rapé		Garrada de conhaque -Cena I	Cafetina Ex prostituta Mulher de Duran Mãe de Teresinha Sogra de Max Presidente da Morada da mãe Solteira – vida real
Duran	Homem Idade madura	Explorador Mentalidade burguesa Influente Assassino Corrupto		Cheque – 2 Prólogo -Cena IV	Cafetão e dono de vários puteiros Marido de Vitória Pai de Teresinha

Fonte: Do autor

Como visto, esta fase do trabalho despende uma leitura minuciosa e analítica do texto para que todas as informações coletadas sejam transportadas para a fase da criação da indumentária que dependerá, exclusivamente, da criatividade do figurinista para incrementar os significantes e significados para todos os personagens do elenco.

O FIGURINO NA ÓPERA DE RUY GUERRA

A peça musical escrita em 1978, em meio à Ditadura Militar, é uma intertextualidade de dois clássicos: Ópera dos Mendigos, de John Gay, e Ópera dos Três Vinténs, de Bertold Brecht. Partindo destas influências e da história de vida do autor, o caminho para a análise de suas letras musicais que harmonizam com o texto é mais bem construído entre os figurinos dos personagens selecionados.

Chico Buarque é filho do grande historiador Sérgio Buarque de Holanda e nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1944. Cresceu no período do pós-guerra e vivenciou a onda repressiva dos anos de chumbo no país. Se autoexilou na Itália e retornou ao país na década de setenta, concretizando sua carreira artística como ativista político contra o regime ditatorial e defensor da redemocratização. É nesse contexto que sua peça musical é criada e, por isso, recheada de críticas políticas e sociais.⁷

A partir daí se faz necessário perceber as técnicas criadas por Bertold Brecht que influenciaram Chico em a Ópera do Malandro, tais como: o teatro como papel social e o fazer despertar o pensamento e atitude crítica através de obras com cuñhos políticos, números musicais em cena, atores falando diretamente com a plateia e mudanças visíveis com luzes acesas para a compreensão total da narrativa (BUARQUE, 1978.p 8).

Partindo deste viés musical político social, analiso especificamente, o quarteto de personagens Max Overseas, Otto Strudel, Victoria Strudel e Tigrão, por conterem as especificidades exigidas pelo trabalho, sob a ótica das relações de poder com a presença de arquétipos bem definidos que contribuem para a teoria dos sentidos.

Nesta perspectiva, a versão fílmica de Ruy Guerra retrata fielmente a intensa onda industrial capitalista e americanista que adentrava o país nos anos 40, transformando não só cidades, mas também a cultura e a mentalidade da sociedade. A história se passa nas ruas escuras da Lapa, preenchidas por malandros, prostitutas, contrabandistas, policiais corruptos e empresários sem escrúpulos disputando espaços de poder. É esse o contexto que permeia a análise dos figurinos dos personagens.

MAX OVERSEAS

É o protagonista da trama. A história é contada sob a perspectiva dele. Já na primeira cena, seu figurino é apresentado ao espectador em um close interessante que destaca a malandragem do personagem e a fidelidade do diretor em preservar as características originais descritas no texto da peça. Os significantes que mais se destacam em seu figurino são: o chapéu Panamá, calça e paletó brancos,

⁷ https://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Buarque. Acesso em 12/10/2022.

camisa vermelha, gravata branca, suspensório, sapato bicolor preto e branco arrumados na cadeira em contraste com a roupa no chão de Margot dão o tom da importância de Max na trama e o fascínio e poder que ele exerce nas mulheres e Geni.

Figura 2 – Max Overseas



Fonte: Captura de tela do Filme *Ópera do Malandro*

Seu personagem sofre influência de duas figuras clássicas dos anos 40: o malandro carioca e o gangster americano, que ao longo da história, após se casar com a filha do rico alemão Struedel transita para uma nova categoria, o de empresário espertalhão.

É interessante observar que a construção desses conceitos no seu figurino tem signos que significam ao espectador através de uma linguagem de fácil leitura. A malandragem pode ser notada no conjunto de vestuário e nos acessórios típicos, como a caixinha de fósforo, o charuto, a navalha e o revólver. Já o gangsterismo no jogo de palavras em inglês mal pronunciadas por Max e seus cupinchas, tais como: Johnny Walker, General Eletric e Phillips Morris nomeados em homenagem às grandes empresas internacionais da época.

Durante a trama seu figurino mantém a estrutura da composição, alterando apenas as cores e em alguns casos camisas listradas em tons neutros. Mesmo na cena que simula o primeiro casamento, Max está todo de branco, com cravo vermelho na lapela e a novidade fica por conta da cartola branca. As exceções acontecem em duas cenas. A primeira se passa no Clube Fluminense, na qual está vestido de Capitão Overseas, oficial de alta patente da Marinha, para impressionar e exercer poder sobre Ludmilla Struedel. Nesse momento, sua roupa carrega o significado de um homem que vive além-mar, como o próprio sobrenome traduz, e de um sujeito sério, importante, bem-sucedido e respeitado pela elite carioca da época. A cena em que está só de calção na praia, humilhado por se deixar levar pelas tramoias de uma esperta menina de dezoito anos reflete uma relação que disputa poder, mas que diante das oportunidades de lucro com o contrabando, se alinha.

Na cena final, em seu casamento no Outeiro da Glória, já mostra um Max empresário, esperto, que conquistou seu lugar na alta sociedade carioca. O conjunto formado pelo fraque azul, cravo

vermelho na lapela e calça listrada em azul fazendo uma alusão à bandeira americana marca a transição de status social do personagem para novos mercados de trambiques.

OTTO STRUEDEL

O dono de um cabaré que controla a exploração sexual de prostitutas, casado com Victoria e pai de Ludmilla, Otto é o Duran da peça. É através dele que a narrativa de poder é mais explícita e latente. Sua personalidade autoritária aparece em todas as relações, desde o trabalho até a polícia, em especial o delegado Tigrão, que acoberta seus negócios e consegue impor suas ordens. Na peça, ele é claramente citado como integralista e por isso seu conjunto físico e visual busca a semelhança com o nazismo alemão.

Sua pele clara, olhos azuis, bigode estilo Hitler, sotaque e nome alemão são signos que em conjunto com vestuário significam uma contraposição ao perfil democrático e americanizado de Max, já que ambos se enfrentam em toda a trama e o contexto histórico se dá durante o período da Segunda Guerra Mundial.

Figura 3 – Otto Struedel



Fonte: Captura de tela do Filme *Ópera do Malandro*

Nesse sentido, seu figurino segue em tons sóbrios, puxados para ocre, marrom, esverdeado com detalhe para o colete bicolor feito em tecidos nobres como: veludo na frente e cetim vermelho atrás que aliado à aliança grossa de ouro remete à um homem de posses. A composição segue com calça da mesma cor, camisa branca ou vermelha nas cenas em que aparece em casa, seja ao telefone ou em diálogo com a família ou com as prostitutas. É importante ressaltar que esta proposta dos tons terrosos tem a função de significar as cores dos uniformes militares e o detalhe vermelho do colete lembra a faixa com a suástica usada pelos nazistas. Em uma outra cena em que ele está conversando com Ludmilla sobre a decisão dos americanos de entrarem na guerra aparece de camisa vermelha e o tal colete ocre por cima reforçando essa ideia dos símbolos nazistas. O contraste com o vestido claro e leve da filha e o rádio ao fundo enriquece a cena e sela a questão.

Sua indumentária segue a mesma narrativa até o fim do filme com as seguintes exceções: quando ele corrompe o Chefe de Polícia surgindo mais elegante vestindo paletó e chapéu ocre, uma echarpe preta e fumando charuto trazendo um novo sentido próximo ao gangsterismo. E por fim, na cena do casamento quando veste um smoking preto, camisa branca e gravata vermelha já mostrando um Otto influenciado pela moda americanizada possivelmente a partir da aproximação com Max Overseas.

VICTORIA STRUEDEL

No filme, seu sobrenome é alterado para Struedel já que é esposa de Otto e mãe de Ludmilla. Seu figurino foi construído de forma que lembre sua condição de ex prostituta e atual cafetina. Sinais que emitem sensualidade, ao mesmo tempo que trazem a ideia de uma mulher poderosa, forte em busca de uma ascensão e afirmação social.

Em sua primeira cena veste um vestido bem justo com cintura marcada, bem decotado feito em tecido nobre em tom de verde água acompanhado de acessórios como leque de tecido e renda, xale preto rendado, faixa preta no cabelo, gargantilha fio preto e pingente grande dourado, braceletes, pulseiras e brincos dourados que remetem à ouro e posses. Esse conjunto somado a maquiagem e a atuação da atriz contrastam com as demais prostitutas colocando-a em uma posição de chefia, destaque e nível social superior.

Figura 4 – Victoria Struedel



Fonte: Captura de tela do Filme *Ópera do Malandro*

Em outra cena com Ludmilla, ela usa um vestido vermelho que propositalmente gera um contraste com o figurino leve e juvenil da filha. Como o momento é de tensão, embate e discussão por

conta das mentiras da jovem no caso da expulsão da escola, o vermelho intensifica a intenção da raiva e do domínio maternal.

É interessante ressaltar que as cores têm sempre a intenção da marcação do posicionamento do personagem e nesta versão fílmica isso pode ser notado com muita facilidade. No embate entre pai e filha, a jovem vestindo vermelho, e Otto o tradicional verde militar, Victoria dorme usando um vestido preto com o xale estampado na luz noturna dando ar de neutralidade à cena em conjunto com a cenografia. Como ela não consegue apartar a discussão que se intensifica com o enfrentamento da filha e o viés ditatorial do marido, que atua intencionalmente ao lado do quadro do Hitler, seu figurino precisa estar neutro para ressaltar uma certa submissão ao Otto.

Seu último momento na trama veste uma produção monocromática azul, com vestido e chapéu com detalhes em renda, acrescentados com jóias grandes em tons de marfim. Curiosamente, seu azul é o mesmo da casaca de Max, evidenciando a função significativa de concordância e aceitação do gênero.

TIGRÃO

O chefe de polícia corrupto, submisso e inseguro sem dúvidas é um dos personagens mais interessantes da trama. Seu conjunto visual tem significantes marcantes que significam de imediato a ligação com o próprio nome. Suas roupas sempre listradas aludem ao animal tigre, uma construção criativa da figurinista visto que é uma figura que em algumas cenas aparece com chicote nas mãos em tom de ameaça e tortura. Sua personalidade transita entre covardia, insegurança e submissão, mas quando acuado e armado pode cometer atrocidades em público, como o assassinato de Geni.

Figura 5 – Tigrão na cena com Max



Fonte: Captura de tela do Filme *Ópera do Malandro*

Seu figurino segue uma linearidade enquanto a história se desenvolve, mas há uma mistura entre os estilos gangster e os personagens de Chaplin. O primeiro pode ser notado a partir das suas

costeletas, bigode e armas para significar poder. Já o segundo, através da gravata borboleta, suspen-sório e o contraste constante entre camisa branca e paletós escuros listrados intensifica o lado trapa-lhão de Tigrão.

Vale ressaltar que nas cenas em que ele age como uma Chefe de Polícia os tons de seus paletós e calças são sempre mais escuras, mas quando está em total submissão e acovardado está com tons claros e flores na mão. Esse jogo de cores pode ser mais bem visto nas cenas finais quando ele recebe a visita de Otto e ele o ameaça para a prisão caso não encontre sua filha fugida. O contraste entre seu conjunto bege claro listrado com o tom verde militar do cafetão e a expressão corporal do ator dá o tom do confronto que imediatamente muda para a cena do assassinato da Geni quando Tigrão já volta a usar o marrom característico.

CONCLUSÃO

Como visto, a partir da análise comparativa, o roteiro do filme *Ópera do Malandro* (1986) evidencia a opção do diretor Ruy Guerra pela preservação dos diálogos, estruturas dos personagens, os demais elementos de cena e a narrativa crítica com viés político, social e moral. Através da técnica da decupagem, a figurinista conseguiu extrair os signos e sentidos latentes fundamentais para a criação dos figurinos e a identificação imediata do espectador com as personalidades dos personagens e as transformações deles ao longo da trama. Nesta dinâmica, foi possível notar a importância deste processo criativo cujo objetivo principal era codificar características emocionais, físicas e demais objetos de cena e materializá-los que, em conjunto com a atuação dos atores, transmitiram os significados essenciais para a compreensão do jogo de poder entre os personagens.

Como demonstrado, o figurino do Max Overseas transmite sua condição de malandragem, sedutor, habilidoso negociador com seus cupinchas, algozes e seu amor. Por sua vez, Otto é o típico autoritário corrupto representado no conjunto visual do militarismo integralista, mas que na iminência de falência deixa de lado seus ideais e negocia com seus opositores para manter seus investimentos e lucro. Já o figurino de Victoria transmite a cafetina exploradora que sonha com ascensão social, mas ao mesmo tempo é submissa ao marido e aos interesses do capital. Por fim, Tigrão, o policial corrupto imoral que age em benefício de elites e abusa dos mais desfavorecidos tem sua indumentária elaborada com detalhes dinâmicos que remetem ao seu nome e sua personalidade acovardada.

Diante dos achados na pesquisa, nota-se que o figurino é parte integrante da linguagem e por isso a análise através da semiótica cinematográfica e conotativa é a mais adequada para identificarmos a produção de sentidos, que vão além de fonemas, emitida pela pluralidade de códigos sógnicos que mantêm a coerência imagética e a organização do discurso, consolidando o poder de convencimento da narrativa fílmica da *Ópera do Malandro*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Elementos da Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BETTETINI, Gianfranco. **Producción significativa y puesta em escena**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1977.

BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. Círculo do Livro, 1978.

COSTA, Francisco Araújo da. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Revista Famecos, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775>. Acesso em: 23/09/ 2022.

GUERRA, Ruy. **Ópera do Malandro**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSA, Cláudia Beltrão da; Cardoso, Ciro Flamarion Santana, organizadores. **Semiótica do espetáculo: Um método para a História**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

“VOZES DAS MULHERES DA PERIFERIA”: A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NO DOCUMENTÁRIO *NÓS, CAROLINAS* (2017)

Nathalia Roman Gomes¹ (PG-UNIOESTE)

nthl.roman@gmail.com

INTRODUÇÃO

Durante séculos de história, as mulheres sofreram as adversidades da hegemonia de dominação masculina nas sociedades. “A ideologia patriarcal, que estruturava as relações conjugais e familiares desde o tempo em que o Brasil era uma colônia portuguesa, conferia aos homens um grande poder sobre as mulheres” (LAGE; NADER, 2012, p. 287). Dessa forma, a instituição familiar brasileira - munida de valores religiosos, tais como o moralismo e autoritarismo - justificava e concretizava em sua estrutura uma hierarquia que sedimentava certos comportamentos da mulher e legitimava a preponderância masculina e a repressão sexual feminina (GUBERNIKOFF, 2016).

Os papéis sociais das mulheres e dos homens são, inclusive, ratificados pelos discursos dos meios midiáticos. E o cinema realiza essa função, visto que também possui um poderio de difusão de ideias, além de se mostrar como uma forma de expressão da cultura e como um instrumento pedagógico, histórico e político.

Dada a importância dos vínculos existentes entre as representações e relações dos gêneros com o discurso cinematográfico – local em que também se dão a construção e a representação identitária e imagética sobre/de mulheres e homens –, esta pesquisa pretende, dentre outros objetivos, analisar (de acordo com as concepções teóricas da Análise do Discurso de linha francesa) algumas das enunciações fílmicas em um documentário, *Nós, Carolinas* (2017), curta-metragem produzido pelo coletivo *Nós da Periferia*.

A obra cinematográfica em questão contempla quatro narrativas de mulheres, de diferentes idades, que vivem na periferia da cidade de São Paulo. Essas narrativas, é válido observar, embora pareçam distintas, em um momento inicial, por englobar vivências individuais, articulam-se entre si no que se refere a questões de gênero.

Com algumas sequências discursivas, oriundas de um recorte de uma das entrevistas presentes no filme – especificamente, as enunciações de Tarcila Pinheiro –, pretende-se realizar, então, um pequeno gesto de análise acerca das formações discursivas e das relações com as

¹ Doutoranda no curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE).

memórias evocadas acerca do que é ser mulher. Objetiva-se, igualmente, refletir sobre de que maneira se dá a inscrição desse sujeito e como ocorre a articulação com os possíveis já-dito sobre o gênero feminino, a fim de se questionar sobre as possíveis representações da mulher.

O FILME DOCUMENTÁRIO: QUESTÕES GERAIS

Visto que a presente pesquisa pretende analisar um recorte de uma obra do cinema documental, é válido destacar algumas das discussões teóricas acerca da definição e caracterização desse gênero fílmico específico. Ressaltam-se, em especial, as considerações de Bill Nichols, cujos estudos procuram elucidar e refletir sobre os elementos que estruturam o gênero. Todos os filmes, conforme corrobora Nichols (2010), podem ser caracterizados enquanto documentários, visto que o cinema permite notabilizar as questões culturais de quem o produz. De acordo com o mesmo autor, porém, podemos diferenciar dois tipos de documentários: a ficção - também denominada "documentário de satisfação de desejos", que tornam concretos os mais diversos frutos da imaginação humana -, ou, ainda, o documentário de representação social:

Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social [...] expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser (NICHOLS, 2010, p. 26 - 27).

Dessa maneira, os filmes documentários, por meio de suas imagens e enunciações, procuram recorrentemente exibir aos seus espectadores determinadas problemáticas sociais e realizar uma representação de algum aspecto do mundo em uma certa perspectiva: "como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social do mundo (NICHOLS, 2010, p.72). Destarte, a associação existente entre a realidade histórica e a produção documental é deveras profunda, além de "acrescentar uma nova dimensão à memória popular e à história social" (NICHOLS, 2010, p. 27).

Ademais, os documentários podem ser entendidos através de dados mecanismos discursivos originados por meio de uma linguagem mista. De acordo com Nichols (2010), "mesmo os documentários mais calcados no discurso [...] transmitem significados, referem-se a sintomas e expressão valores em muitos outros níveis além do que é literalmente dito" (NICHOLS, 2010, p. 72).

As histórias dos filmes documentários são comumente apresentadas com base na perspectiva do diretor da película; todavia, também devemos levar em consideração as relações determinadas entre quem filma e quem é filmado - e, ainda, entre o espectador, visto que o "documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo". (RAMOS, p. 22, 2008)

Outra maneira de entendermos o documentário enquanto gênero é, pois, envolvendo as problemáticas que circundam o público dos filmes documentais, visto que esses espectadores, ao assistirem a tais produções, já mantêm determinada relação, baseada em prévias experiências, com os limites e domínios do documentário. Para Nichols (2010),

No nível mais fundamental, trazemos a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos. Em geral, não foram concebidos e produzidos exclusivamente para o filme. Essa suposição baseia-se na capacidade da imagem fotográfica, e da gravação de sons, de reproduzir o que consideramos serem as características distintivas daquilo que foi registrado (NICHOLS, 2010, p. 64).

Percebemos que tanto as falas das personagens quanto as escolhas do diretor, no que concerne a questões estruturais e técnicas do cinema (tais quais o enquadramento, a composição da cena, a edição final) e de tratamento em relação a seu objeto filmado, são de grande importância na composição da voz em filme, juntamente à recepção do público em relação à obra.

Se os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, pode-se dizer que falam desse mundo tanto por meio de sons como de imagens. O filme documental, portanto, realiza seus enunciados por meio de seus modos de representação e externaliza determinadas proposições do mundo histórico em que está inserido, representando, então, a realidade para seu público.

O DEPOIMENTO DE TARCILA: UM PEQUENO GESTO DE ANÁLISE

Por meio de constatações de Althusser, Pêcheux (2014) afirma que, ao se adotar o termo aparelho ideológico de estado, torna-se possível observar e evocar vários aspectos decisivos, como o fato de que as ideologias não são feitas de ideias, mas, sim, de práticas. Além disso, a Ideologia não se reproduz na qualidade de um *Zeitgeist* (tal qual uma "mentalidade" da época) e, ainda, não se impõe de maneira igualitária e homogênea para a sociedade. Outrossim, é impossível atribuir a cada classe sua ideologia, como se as classes pudessem ter uma vivência prévia à luta de classes.

Dessa forma, entende-se que a Ideologia em geral não tem história, visto que ela se caracteriza enquanto uma estrutura e um funcionamento, os quais, por sua vez, fazem dela realidade não-histórica (omni-histórica). A objetividade material da instância ideológica é estruturada pela desigualdade-subordinação do "todo complexo com o dominante" das formações ideológicas de uma determinada formação social. Nota-se, portanto, que, em sua materialidade concreta, a instância ideológica existe na forma das formações ideológicas.

Destarte, Pêcheux também procura diferenciar ideologia do conceito de formação ideológica, usando este último para trabalhar o funcionamento do discurso. Nesse sentido, retoma-se Pêcheux e

Fuchs (1997), que definem as formações ideológicas (FI) como um “conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem individuais, nem universais, mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas com as outras” (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 166).

Pêcheux também corrobora a ideia de “que os aparelhos ideológicos de Estado constituem, simultânea e contraditoriamente, o lugar e as condições ideológicas da transformação das relações de produção”. Ele atesta, ainda, que a ideologia interpela (mas também constitui) o indivíduo em sujeito, sendo por meio desta que tal sujeito se torna capaz de identificar os elementos no mundo, além de promover evidências sobre o sentido de uma palavra ou enunciado:

É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos **o caráter material do sentido** das palavras e dos enunciados (PÊCHEUX, 1997, p. 160, grifo do autor).

Ademais, assim como o inconsciente, a ideologia é capaz de dissimular sua própria existência no interior do seu processo, de maneira a produzir um tecido de “evidências subjetivas” nas quais se constitui, pois, o sujeito. Nessa conjuntura, a evidência de que se é sujeito qualifica-se, portanto, enquanto um efeito ideológico – o efeito ideológico elementar.

Retomando a tese althusseriana de que “a Ideologia interpela os indivíduos em sujeitos”, Pêcheux demonstra que o “não sujeito” é interpelado-constituído em sujeito pela Ideologia, e destaca que a interpelação possui um efeito retroativo, já que faz com que todo indivíduo seja “sempre-já-sujeito”.

E, ao trabalhar com os pontos específicos da materialidade do discurso e do sentido, Pêcheux assevera que os indivíduos são interpelados em sujeitos pelas formações discursivas que representam, na linguagem, as formações ideológicas que lhes são correspondentes.

Ou seja, compreendemos que o funcionamento da Ideologia em geral, enquanto processo de interpelação dos indivíduos em sujeitos (especialmente em sujeitos de seu discurso) se origina por meio do complexo das formações ideológicas (e, ainda, por meio do interdiscurso intrincado nesse complexo), fornecendo, com isso, uma realidade – um sistema de evidências e de significações percebidas, aceitas e experimentadas – “a cada sujeito”.

Nesse sentido, é importante sublinhar, portanto, que o sujeito se constitui e é constituído por um “esquecimento” daquilo que o determina. Assim sendo, parte-se de uma perspectiva que entende a constituição simultânea entre sentido e sujeito: ao se constituir enquanto sujeito, há, igualmente, a filiação a uma rede de sentido e a inscrição em determinada formação discursiva.

A fim de mobilizarmos esses conceitos da Análise de Discurso, esboçamos, pois, uma pequena análise para refletir acerca de quais são alguns dos possíveis sentidos aos quais a posição-sujeito

ocupada pelo gênero feminino se vincula ao narrarem sobre si e sobre outras questões, como seus relacionamentos amorosos. Nessa perspectiva, buscou-se analisar os efeitos de sentido presentes em sequências discursivas retiradas de uma das narrativas fílmicas – o depoimento de Tarcila Pinheiro – que integram o documentário brasileiro *Nós, Carolinas* (2017), principalmente no que tange à representação do gênero feminino e seu diálogo com as mais diversas instituições sociais.

Tarcila, vale lembrar, tem 32 anos e é auxiliar técnica. Ela conta, durante a sua entrevista, sobre suas impressões acerca do que é ser mulher e sobre suas vivências particulares. Do seu depoimento, destaca-se, pois, algumas sequências discursivas, tais como:

[SD 1] Eu conheci os pais dos meus filhos com 17 anos, com 18 anos a gente começou a namorar. Sempre foi muito conturbada a nossa relação, porque ele é usuário de drogas. **As responsabilidades do lar eram só minhas. Eu sempre me cobrei muito também por isso.**

Na SD1, existe uma determinada matriz de sentido organizadora, destacada em “as responsabilidades do lar eram só minhas. Eu sempre me cobrei muito também por isso”. Havia, então, a materialização da repetição de um discurso que antecede o próprio sujeito.

Nesse sentido, destaca-se que a mulher foi induzida a se prender às funções sociais do lar e, conforme anteriormente dito, da maternidade. O gênero feminino se encontrou, pois, reduzido ao espaço privado, enquanto os homens relacionavam-se à imagem de sujeito público e provedor, a fim de que se mantivesse a ordem do núcleo familiar burguês. As representações identitárias do gênero feminino, normalmente reguladas pelo discurso e desejo masculino, estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os gêneros. Aos homens normalmente reserva-se o espaço público e político, no qual está centralizado o poder. Ao feminino, o doméstico e a submissão.

Para se pensar na maneira em que os dizeres sobre a mulher são formulados e colocados em circulação, além de retomados, por meio de contradições e resistências, destaca-se também, pois, o conceito de memória discursiva. Como assevera Pêcheux (1999), a memória não pode ser compreendida na perspectiva psicologista de uma memória individual. Sendo aquilo que, diante de um dado acontecimento, restabelecerá os implícitos, a memória discursiva deve ser entendida nos sentidos entrecruzados da memória construída do historiador, da memória mítica e, ainda, da memória social inscrita em práticas.

Para o teórico francês, sob o acontecimento se estrutura um jogo de força na memória: por um lado, visa-se a manter uma regularização existente anteriormente por meio dos implícitos que ela veicula - há, dessa maneira, uma estabilização parafrástica a qual negocia a integração do acontecimento; contudo, em outra perspectiva, tem-se o jogo de força na qualidade de desregulação, perturbando a supracitada rede desses implícitos. Assim,

O acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar essa “regularização” e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira, desmascarar o aparecimento de uma nova série que não estava constituída enquanto tal e que é assim o produto do acontecimento; o acontecimento, no caso, desloca e regula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

As representações identitárias do gênero feminino, normalmente determinadas pelo discurso masculino, atravessaram os tempos e estabeleceram o pensamento simbólico da diferença entre os gêneros: aos homens reserva-se o espaço público e político, no qual se centraliza o poder; ao feminino, o doméstico, lugar da mãe abnegada, a esposa dedicada e submissa, “a rainha do lar”, digna de ser louvada e santificada – em contraponto a esta figura caseira e materna, temos a mulher sensual, desejante e corruptora, que constitui a transgressão da normatividade da sociedade.

Foi em nome da alteridade feminina, foi em nome da oposição masculino/feminino que as mulheres se viram confinadas em seu papel maternal e doméstico. Como o corpo é o primeiro lugar da inscrição, a sociedade sempre leu, encarou a mulher a partir de seu corpo e de suas produções, fechando-a na reprodução e na afetividade. A natureza – menstruação, gravidez, parto, etc – destinava as mulheres ao silêncio e à obscuridade, impossibilitando-as de outras formas de criação (COLLING, 2004).

Do depoimento de Tarcila no documentário, recorta-se, ainda, outra sequência discursiva:

[SD 2] Eu não sei em que momento que isso é passado pra gente, mas **a gente acredita que nosso amor vai mudar um homem. E nosso amor não muda ele.** E aí a gente se sente fracassada, porque parece que o fracasso é nosso: não foi a sociedade que moldou o sujeito daquele jeito, foi a gente que não foi capaz, **a gente que não foi mulher suficiente para mudar um homem, porque se a gente fosse mulher suficiente, a gente tinha mudado ele.**

Nessa perspectiva, evidencia-se que, na SD2, há, ainda, uma noção de memória que promove dadas relações de sentido, as quais sustentam e vinculam os sentidos de amor e mulher, por exemplo: a memória evocada acerca do sentimento amoroso assujeita e constitui o sujeito mulher. Embora os sentidos acerca de amor e mulher se repitam, esses elementos também deslizam e revelam, conseqüentemente, outros sentidos possíveis. Trata-se de uma memória, então, a qual se constitui nas repetições, mas também que se faz presente em deslocamentos e resistências.

Ao tratar das características das relações sociais e amorosas que se sucederam no Brasil Colônia, Del Priore (2006) afirma que a Igreja, munida da mentalidade patriarcal, explorava as relações de dominação que existiam entre homens e mulheres. Objetivando regulamentar o cotidiano das pessoas por meio de uma orientação ética e espiritual, além de exercer uma severa vigilância, a instituição religiosa agia, principalmente, no que dizia respeito ao controle da sexualidade e à organização familiar. Dessa maneira, reproduzia-se uma relação de poder que submetia as esposas à submissão

total perante seus maridos: “sua existência justificava-se por cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa e servir ao chefe da família com seu sexo” (DEL PRIORE, 2006, p. 17).

A esposa devia amar o companheiro “como fazem as boas, virtuosas e bem procedidas mulheres de qualidade”, explicava um juiz eclesiástico em pleno século XVIII. Isso reforça, entre as esposas, uma tradição portuguesa que interpretava o casamento como uma tarefa a ser suportada (DEL PRIORE, 2006, p. 19).

Nesse sentido, conforme a autora, tornou-se necessário invocar determinadas proposições retiradas das sagradas escrituras, a fim de se disciplinar a mulher e promover ao sacramento a dimensão de organização social desejadas pelo Estado e pela Igreja. Assim sendo, os afetos conjugais idealizados pela religião originavam-se no entremeio de uma dependência e sujeição, que se traduzia para às mulheres como uma vida de confinamento e recato para atender aos interesses da Igreja e dos maridos (DEL PRIORE, 2006).

Ainda retomando os já-ditos que relacionam o feminino e o amor, é observável, na SD2, (destacando-se as formulações como “e aí a gente se sente fracassada” e “a gente que não foi mulher suficiente para mudar um homem”), uma certa estabilização do sentido do que se caracterizaria enquanto sucesso nas posições possíveis de serem ocupadas pelo sujeito feminino. Por conseguinte, o sentido logicamente estável é, pois, do sucesso alcançado por meio do amor e do casamento. Dessa forma, o sucesso se configura, nesses dizeres, “em referência às formações ideológicas [...] nas quais essas posições se inscrevem” (PÊCHEUX, 2014, p. 147).

Assim sendo, o significante “fracasso” propõe uma reflexão acerca dos lugares sociais ocupados pela mulher e quais tarefas e expectativas lhes são atribuídas. Levando-se em consideração a tradição social em atribuir à mulher os papéis de esposa e mãe e estruturar esses elementos na constituição da identidade do gênero feminino. Ou seja, o uso de “fracasso”, em contraponto a sentidos outros, faz com que exista um sentido de casamento enquanto um dos ápices da vida da mulher que continua a ser reproduzido. Conforme Del Priore (2006), não havia alternativa para as esposas que não fosse estar “sujeita ao marido, reverenciando-o, querendo-o, cobrindo-o de vontades e, com sua virtude, exemplo e paciência, ganhando-o para Deus” (DEL PRIORE, 2006, p. 25).

A partir dos sentidos abordados acima, pode-se entender enquanto fracasso os dizeres designado na qualidade de estigma de derrota e devastação. Apresenta-se, então, para a ideologia cristã e machista, o lugar do fracasso reservado às mulheres que, diante dos lugares possíveis para a mulher, faliu perante as práticas da sociedade.

Destarte, pode-se notar que há o apagamento de outras circunstâncias do sujeito mulher almejar outras realizações, que não estejam relacionadas ao imaginário neles representados. Ou seja, os sentidos de realização pessoal para as mulheres, possíveis na FD machista, não são qualquer um, nem são evidentes. Eles se configuram conforme a ideologia da classe dominante pressupõe ser as

possíveis formas de realização pessoal para o gênero feminino: maternidade e a servidão no âmbito do casamento.

Em adição, visto que os sentidos de uma certa palavra ou expressão não existem em si mesmos, mas são determinados pelas posições ideológicas que se encontram em funcionamento no processo sócio-histórico em que se reproduzem essas expressões, destaca-se, nessa perspectiva, também que:

Em todo dizer há confronto do simbólico com o político, todo dizer tem uma direção significativa determinada pela articulação material dos signos com as relações de poder. Essas relações se definem por sua inscrição em diferentes formações discursivas que representam diferentes relações com a ideologia, configurando o funcionamento da língua regida pelo imaginário (ORLANDI, 2012, p. 129).

Com isso, o sujeito do filme faz de si e do outro uma imagem projetada a partir da memória que possuem sobre os dizeres circulados sobre o gênero feminino. Da mesma forma, é este sujeito mulher que também é interpelado pela ideologia, assujeitado, moldado pelas formações dominantes. Como consequência, as mulheres produzem “seu discurso não como fonte de conhecimento, mas como efeito dessa rede de relações imaginárias, constituindo-se tal discurso na representação desse imaginário social” (INDURSKY, 1992, p.18).

[SD 3] Eu tenho até um caso de uma amiga que a história é incrivelmente parecida com a minha. Ela tem uma relação muito difícil, acho que de uns 15 anos já, com um homem que ele é usuário de drogas e ela é dependente emocionalmente dele. **Ela ainda acredita que ele vai mudar. Ela ainda acredita que o amor dela é capaz de mudar ele.**

Na SD3, ao se referir à situação da amiga como “ela ainda acredita” e o reconhecimento na SD2 de que “nosso amor não muda ele”, destaca-se que se trata, pois, de um discurso constituído de maneira heterogênea, visto que se trata de um sujeito que abriga(va), em sua materialidade, posições-sujeito distintas e diferentes ordens de saberes, e que agora se inscreve uma dada formação discursiva em detrimento de uma outra possível representação identitária do gênero feminino, normalmente determinada pelo discurso masculino e que estabelecem o pensamento simbólico da diferença entre os gêneros.

Nesse último caso, há novamente uma memória que remete à reserva do espaço público e político aos homens, no qual se centraliza o poder ao masculino; ao feminino se proporciona o doméstico, o lugar da esposa dedicada, abnegada e submissa, que se reserva à resignação e aceitação de atitudes do marido, saberes perceptíveis em fragmentos como “ela ainda acredita que o amor dela é capaz de mudar ele”.

Sublinha-se na SD3, outrossim, a presença do advérbio “ainda”. Por meio dessa marca linguística específica, torna-se perceptível uma tomada de posição pelo locutor, proporcionando,

por sua vez, um certo efeito de sentido acerca do enunciado. Nessa conjuntura, nota-se que, mesmo que Tarcila tenha outrora se filiado às formações discursivas que vinculam a mulher a um certo imaginário, ela passa a deslocar esse lugar ao reconhecer a violência nas relações com seu ex-companheiro. Dessa forma, tem-se, por meio de uma contradição e disputa de sentidos, a instauração de uma resistência e deslocamento de sentidos, principalmente no que diz respeito aos sentidos já estabilizados sobre o que é ser mulher e os possíveis lugares a serem ocupados por esse sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio dos dizeres de uma das mulheres entrevistadas do filme, Tarcila Pinheiro, é possível notar que o sujeito-mulher, ao realizar a inscrição em determinado lugar discursivo e se identificando com certas formações discursivas em detrimento de outras, é afetado, por conseguinte, por certas relações ideológicas e históricas.

Com isso, observa-se a existência de vários e diferentes saberes, os quais, por sua vez, possibilitam que o sujeito feminino se identifique ou não com diferentes formações discursivas e, dessa maneira, possa materializar os discursos pertencentes a esses saberes à ordem da memória.

Ressalta-se, nessa conjuntura, que o sujeito não é origem nem fonte do sentido, sendo configurado, portanto, por meio de memórias e interpelações, representadas pelas posições-sujeito oriundas de contradições e pré-construídos existentes no discurso.

Assim sendo, no que concerne à constituição e representação do sujeito mulher, há a estruturação de um conflituoso processo discursivo, em que se vinculam dadas formações discursivas em um jogo de estabilização, mas, igualmente, de deslocamentos e enfrentamentos.

REFERÊNCIAS

COLLING, Ana. A construção histórica do masculino e do feminino. In: STREY, Marlene; CABEDA, Sônia; PREHN, Denise. **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

DEL PRIORE, Mary. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

INDURSKY, Freda. **A fala dos quartéis e outras vozes: uma análise do discurso presidencial da terceira república brasileira**. 1992. 372 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, 1992.

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. Da legitimação à condenação social. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2010.

NÓS, CAROLINAS. Direção: Coletivo Nós, mulheres da periferia. São Paulo, 2017. 1 DVD (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=firLn02imCM>. Acesso em 03 fev. 2023.

ORLANDI, Eni. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2012.

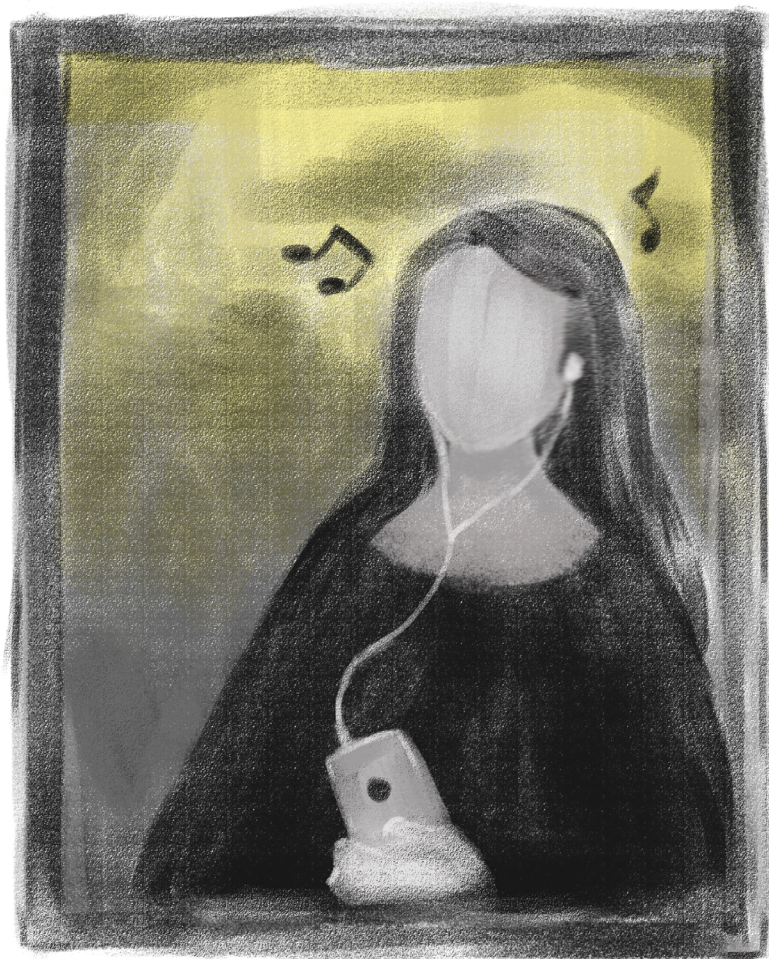
PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

RAMOS, Fernão. **Mas Afinal... O que é Mesmo Documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

INTERARTES E EDUCAÇÃO

Interartes e Educação



SERTÃO DE MULHERES EMPODERADAS CONFIRMA AVANÇO NA TELEDRAMATURGIA

Aurora Almeida de Miranda Leão (UFJF)

auroraleao@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Esta análise investiga o modo como a construção narrativa de *Mar do sertão*, telenovela de autoria de Mário Teixeira, com direção de Allan Fiterman - produzida e exibida pela TV Globo no período de 22 de agosto de 2022 a 17 de março de 2023, no horário das 18h-, configura-se como bela homenagem à região Nordeste e todo o rico acervo de personagens e símbolos que nutrem os imaginários sobre a região.

O elenco conta com diversos artistas nordestinos, inclusive os protagonistas, a estreadora Isadora Cruz, paraibana, e o pernambucano Renato Goes. O que despertou atenção desde o início foi o discurso televisual, claramente homenageando a maior região brasileira, o que fica patente logo na abertura com imagens a evocar imaginários sertanejos ao som da música *Sobradinho* (1977), de Sá e Guarabyra, escolhida como tema principal.

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019), o sertão do imaginário nacional refere-se geralmente a um tempo guardado no passado, “um tempo anterior à civilização, ao progresso, à urbanização e ao desenvolvimento. É essa ideia de sertão como confins. O sertão é uma distância, uma lonjura física e temporal”. (ALBUQUERQUE JR, 2019)¹. No roteiro de *Mar do sertão*, entretanto, esses traços que afloram na composição do Nordeste aparecem apenas como citação ao imaginário e oportunidade para fundamentar criticidade, pois o rincão sertanejo não figura unicamente como lugar onde o atraso e a imobilidade fizeram morada.

Na cidade diegética, o progresso chegou sim: há carros de última geração, celulares, conexão com a internet, enfim, elementos da urbanidade também existem no cotidiano de Canta Pedra, a cidade fictícia. Entretanto, o autor não deixa de assinalar que, mesmo em pleno século XXI, no qual o acesso às tecnologias digitais parece ser partilhado por toda a sociedade, ainda há fome, falta de água, exploração do trabalhador e pouco acesso à educação básica no sertão. Mostrar isso numa narrativa que chega a milhões de lares diariamente e, nestes dias nos quais já se somam mais de 33

¹ Ver matéria “Debate com Júlia Rebouças e Durval Muniz discute o sertão e a ideia de uma ‘arte sertão’”. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/debate-com-julia-reboucas-e-durval-muniz-discute-o-sertao-e-a-ideia-de-uma-arte-sertao/>. Acesso em 04 nov 2022.

milhões de pessoas passando fome no país, promove significativa identificação, conforme verifica-se através de comentários da crítica e postagens nas redes sociais, e a grande audiência confirma.

Destarte, neste estudo, pretende-se salientar a relevância de uma novela exibida na tevê aberta mostrar um sertão multifacetado e repleto de mulheres conscientes de seus direitos, que não se dobram a ameaças do patriarcado nem se calam diante de maus tratos e vilanias, estimulando salutar ressignificação de padrões construídos socialmente e absorvidos como se fossem naturais. Em roteiro que questiona fortemente os signatários de uma “terra sem lei”, na qual prevalece a vontade e a ordem de quem detém maior poder aquisitivo, a protagonista é uma jovem aguerrida, de belo sotaque nordestino, médica e com uma postura bem diferenciada do que ficou marcado na ambiência sertaneja mostrada na teledramaturgia, através de quem o mando patriarcal é posto à prova com veemência e o empoderamento feminino aparece como valor intrínseco.

A “INVISIBILIDADE” DO SERTÃO

São muitos os apontamentos e pesquisas sobre a teledramaturgia brasileira, através dos quais se sabe o quanto os criadores do gênero primam por estimular dialogias entre a ficção e o real, comumente evidenciadas pelo jornalismo e as redes sociais. Nisso inclui-se a temática das identidades de gênero², da qual são exemplos as minisséries *Lampião e Maria Bonita*³ (TV Globo, 1982) e a adaptação de um clássico da nossa literatura, *Grande sertão, veredas*⁴, de Guimarães Rosa (TV Globo, 1985).

Por esse viés, a ficção televisual perfaz um caminho afirmador da riqueza de nosso histórico de dramaturgos notáveis (Jorge Andrade, Dias Gomes, Plínio Marcos, Bráulio Pedroso) e promove uma densa dialogia com o “sistema literário brasileiro”, conforme apontado por Antônio Cândido (2006): assim como o autor definiu uma espécie de árvore genealógica da literatura, também enxergamos movimento análogo no tocante à teledramaturgia. E é nessa trilha que o Nordeste emerge como eixo fundamental de discussão da cultura brasileira, tomando como marco inaugural o romance *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida.

Nessa trilha, observa-se o quanto o Nordeste conseguiu se desenvolver num relativo distanciamento das capitais federais (Salvador, Rio e Brasília), longe do polo econômico paulista e

² Gênero aqui considerado no sentido de construção social do sexo anatômico, como o é para as ciências sociais e humanas. Ver no texto “Conceito de gênero” (2009, p.39). Disponível em <http://ead.bauru.sp.gov.br/efront/www/content/lessons/24/G%C3%AAnero%20-%20texto1.pdf>. Acesso em 06 nov 2019.

³ Primeira minissérie produzida e exibida pela TV Globo com Nelson Xavier e Tânia Alves como Lampião e Maria Bonita. Escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, a trama narra os últimos meses de vida do cangaceiro pernambucano Virgulino Ferreira da Silva. Com direção de Luís Antônio Piá e Paulo Afonso Grisolli, teve 8 capítulos e foi ao ar entre 26 de abril e 5 de maio de 1982. Ver em <http://gshow.globo.com/Especiais-50-anos/noticia/2015/01/lampiao-e-maria-bonita-reveja-cenas-da-primeira-minisserie-da-tv-globo.html>. Acesso em 06 nov 2022.

⁴ Minissérie produzida e exibida para celebrar os 20 anos da Rede Globo. Escrita por Walter George Durst com colaboração de José Antônio de Souza, direção de Walter Avancini e assistência de Luiz Fernando Carvalho. Ver em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/grande-sertao-veredas/>. Acesso em 04 nov 2022.

das riquezas do Sul, sendo então bem menos atingido pelas ideologias vindas do exterior. Destarte, sua natureza e suas tradições foram menos misturadas às ideias estrangeiras, favorecendo o surgimento de um fato curioso: os escritores da região mostraram-se mais atentos ao meio ambiente e à história local, conforme indica Antônio Cândido (2006): “... o caso do Nordeste, que se destaca na geografia, na história e na cultura brasileira com impressionante autonomia e nitidez”.

Figura 1 - O Vale do Catimbau, em Pernambuco, um dos cenários da novela.



Fonte: TV Globo.

Isso nos leva a tentar entender porque o Sertão é lugar tão paradigmático na identidade brasileira. Nessa trilha, assumimos vinculação ao pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2004) - que sugere mergulhar nas Epistemologias do Sul. Através dessas, é possível enxergar o território sertanejo como exemplo claro do que o sociólogo português identifica como “linha abissal”, ou seja, uma zona de tal modo relegada do mundo eurocêntrico, colonial, branco e patriarcal, que figura como excluída dos grandes planos políticos mundiais, fazendo com que seus habitantes e suas problemáticas tornam-se invisíveis.

Ademais, ao mergulhar na investigação buscando examinar a ligação do cronotopo (BAKHTIN, 2010) com o machismo que lateja na região interiorana do Nordeste, estamos cientes da historicidade dessa dialogia, enraizada na formação do país e entranhada nas muitas vertentes artísticas e culturais que ajudaram a construir e sedimentar o imaginário relativo ao sertanejo/nordestino, rico de imagens, músicas, peças de teatro e diversos textos, substanciadores de uma vasta produção de sentidos sobre a sertanidade e seus filhos.

Assim, selecionam-se quatro cenas de *Mar do sertão*, objetivando desvelar a metanarrativa da teleficção, ancorada numa percepção do Nordeste entranhada no imaginário nacional, responsável também por intensa e permanente cultura machista que assola a região. Para isso, opta-se por metodologia híbrida, unindo procedimentos da Análise Crítica da Narrativa (MOTTA, 2013) às Tecnologias do Imaginário, proposta de Juremir Machado da Silva (2012).

SÍNTESE DO ENREDO

A história de *Mar do sertão* se desenvolve na fictícia cidade de Canta Pedra, no interior pernambucano. Os protagonistas Candoca, Zé Paulino (Sérgio Guizé) e Tertulinho (Renato Goes) vivem um triângulo amoroso: a mocinha e Zé são apaixonados mas um revés do destino os separa. O mocinho sofre um grande acidente em dia de chuva forte na estrada e, num ardil ignóbil orquestrado pelo rival, passa 10 anos dado como morto. Um dia, ele ressurgue, agora como poderoso empresário, encontra Candoca (já casada e médica), descobre que tem um filho e deseja comprar as terras indevidamente apropriadas pelo coronel Tertúlio (José de Abreu).

A narrativa passeia entre a fábula e a comédia, a partir de uma localidade que vivencia histórico de sofrimentos e penúrias causados pela seca e as falsas promessas políticas de levar água e outros serviços básicos à população. O destaque fica por conta de uma dialogia clara e bonita com a obra *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna (1927-2014), pelas intertextualidades (KRISTEVA, 2012) com obras antecedentes, e pela aparição diária de uma dupla de repentistas, interpretados por Lukete e Juzé, a quem cabe a tarefa de indicar pontos principais do capítulo seguinte.

Desde a estreia, *Mar do sertão* alcançou ótimos índices de audiência, sendo a telenovela da Rede Globo de maior aceitação do público entre as que estiveram no ar em 2022 e neste início de 2023⁵. O autor Mário Teixeira explicou que a ideia da trama não veio de fatos ocorridos recentemente: "O que me inspira é a história do Brasil, de exploração e penúria, que sempre se repete".

Uma das principais locações foi o Vale do Catimbau, situado em Pernambuco. Com mais de 62.300 hectares de extensão, trata-se do segundo maior parque arqueológico do país, abrigando aproximadamente 2.000 cavernas e 28 cavernas-cemitério, sendo uma das últimas áreas ainda preservada da caatinga, um dos biomas brasileiros. Também foram gravadas cenas em Piranhas (AL), que tem 25 mil habitantes e é o município mais revelador da exuberância do rio São Francisco. O centro histórico do município inspirou a criação da cidade cenográfica, abrigada nos estúdios Globo no bairro de Curicica, no Rio de Janeiro. Segundo Mário Teixeira,

⁵ Ver matéria "'Mar do Sertão' é sucesso no início de noite da TV Globo". Disponível em <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/audiencia-da-tv/mar-do-sertao-e-sucesso-no-inicio-de-noite-da-tv-globo.html>. Acesso em 04 nov 2022.

Escolhemos ambientar a história em uma cidade fictícia para mostrar o sertão que existe, mas com liberdade para também apresentá-lo de forma metafórica, fabular. Quero trazer para essa novela o Nordeste que está dentro de mim, que vivi durante toda a minha vida⁶. (TEIXEIRA, 2022).

Em seu *Análise Crítica da Narrativa*, Motta (2013) indica sete etapas para se analisar e compreender a construção da obra. Na presente análise, opta-se por três dessas: os personagens, as estratégias e a metanarrativa. Da proposta de SILVA (2012), conhecida como ADI (Análise Discursiva de Imaginários) ou TI (Tecnologias do Imaginário), seguimos os três passos: Estranhamento, Entranhamento e Desvelamento.

A respeito do nordestino, é interessante ver a definição do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr (2019):

O nordestino é uma figura que vem sendo desenhada e redesenhada por uma vasta produção cultural, desde o começo deste século. Figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero. O nordestino é macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino. Nesta região, até as mulheres são macho, sim senhor! Na historiografia e sociologia regional, na literatura popular e erudita, na música, no teatro, nas declarações públicas de suas autoridades, o nordestino é produzido como uma figura de atributos masculinos. Mesmo em seus defeitos, é com o universo de imagens, símbolos e códigos que definem a masculinidade em nossa sociedade, que ele se relaciona. (ALBUQUERQUE JR., 2019, p. 18).

O sertão que habita o imaginário nacional refere-se, geralmente, a uma temporalidade guardada no passado, “um tempo anterior à civilização, ao progresso, à urbanização e ao desenvolvimento. É essa ideia de sertão como confins. O sertão é uma distância, uma lonjura física e temporal”⁷, como afirma Albuquerque Jr. (2017):

E o que você vai encontrar nos discursos que criam o nordeste é a nostalgia da escravidão, é a nostalgia do escravo. Está lá em Gilberto Freyre, em José Lins... a saudade do escravo doméstico, da ama, da mucama, até em Jorge Amado, que é o nosso escritor comunista, há saudade da mucama, do cafuné, do banho na rede, da cozinheira, da serviçal. (ALBUQUERQUE JR, 2017).⁸

Como o discurso de *Mar do sertão* é claramente uma homenagem ao Nordeste, há traços dessa nostalgia de que nos fala Albuquerque Jr (2017) subjacente em toda a construção dramatúrgica da

⁶ Ver matéria “Mar do Sertão novela: onde foi gravada a trama das 6”. Disponível em <https://www.dci.com.br/dci-mais/cinema-e-tv/mar-do-sertao-novela-onde-foi-gravada-a-trama-das-6/263200/>. Acesso em 04 nov 2022.

⁷ Ver matéria “Debate com Júlia Rebouças e Durval Muniz discute o sertão e a ideia de uma ‘arte sertão’”. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/debate-com-julia-reboucas-e-durval-muniz-discute-o-sertao-e-a-ideia-de-uma-arte-sertao/>. Acesso em 04 nov 2022.

⁸ Entrevista do professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior, concedida à revista Unisinos: “O Nordeste é uma invenção das elites agrárias”. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/573122-o-nordeste-e-uma-invencao-das-elites-agrarias>. Acesso em 04 nov 2022.

obra. Entretanto, no discurso televisual, avulta a força de Candoca (Isadora Cruz), a protagonista, aportando diferenças cruciais das tradicionais mocinhas das telenovelas.

Figura 2: Candoca, a empoderada médica do sertão.



Fonte: TV Globo/Divulgação.

O FEMINISMO, PRESENÇA AUDAZ NO SERTÃO

Considerando a teledramaturgia como lugar de memória (NORA 1993), entretenimento, narrativa da nação (LOPES, 2010) e texto da cultura (LOTMAN, 1996), percebe-se que os autores de telenovela, ao criarem tramas e roteiros capazes de induzir discussões sobre pautas em evidência no cotidiano, oferecem oportunidade para suscitar reflexões e respaldar questionamentos, nutrindo a imprensa, e a mídia de modo geral, com temas de interesse coletivo, propiciando a vivência conceitual, imagética, imaginária, por projeção ou identificação.

Não obstante, as narrativas da teleficção precisam ser muito bem arquitetadas para despertar atenção consistente, que se traduza em fidelização à obra, ou seja, capazes de garantir a continuidade da audiência: não basta apenas ser atraente, ter atrizes e atores conhecidos, muitos efeitos especiais, boa música e novidades tecnológicas; faz-se necessário não descambar para o lugar-comum, não desviar do caminho esboçado para a chegada ao clímax, não embarcar em tramas inconsistentes que desrespeitam a verossimilhança, nem esbarrar em personagens mal construídos ou que perdem coerência ou motivação no decorrer da história. Ou por outra, ter como esteio um texto bem construído e com seres fictícios que dialoguem com os avanços sociais já alcançados, sobretudo pelas mulheres.

Quando isso não acontece, a trama perde substância e não há bom ator ou ótima atriz que consiga potencializar a diegese. É o caso, por exemplo, da telenovela *Travessia*, de Glória Perez, trama exibida às 21h, de péssimos números no ibope porque a história não consegue agradar ao público, ainda que tenha alguma qualidade no elenco, na fotografia, na direção. Só isso não é suficiente para garantir boa plateia.

Com relação à comunicação de massas – livros, fotonovelas, desenho animado, quadrinhos, vídeos, filmes –, sabemos ser um dos mitos mais recorrentes o da Cinderela, mocinha ingênua e sofrida que acaba por conquistar moço bonito, bem aquinhoado socialmente e de grande preferência entre as jovens. Porém, no caso em análise, a mocinha dos contos de fadas - sempre à espera de um Príncipe Encantado para tirá-la da casa dos pais e torná-la dona de “um lar com filhos e uma família para cuidar” -, sai de cena e dá lugar a uma jovem sertaneja de personalidade forte, altiva, consciência social e fora dos gradis impostos à mulher no contexto sociopolítico. Assim, o roteiro de *Mar do sertão* acerta ao destacar um sertão diferente do que o público habituou-se a ver na telinha.

A narrativa assegura ampla produção de sentidos ao realçar relevantes mudanças observadas na secular composição machista⁹. Na fictícia Canta Pedra, as mulheres, em sua maioria, são determinadas, independentes, destemidas, não se dobram às ordens masculinas e trazem uma bravura que reflete os ventos da mudança de perspectiva no padrão epocal.¹⁰

METODOLOGIA E CENAS QUE MUITO DIZEM

Telenovela é um gênero ficcional inserido na vida nacional desde sua estreia no país em 1951. De lá até hoje, sua popularidade consolidou-se e já são mais de cinco títulos com exibição diária, chegando ao ponto de haver enredos criados pela plataforma de *streaming* Globoplay de grande aceitação popular, como *Todas as flores*, de João Emanuel Carneiro (criador do estrondoso sucesso *Avenida Brasil*).

Trata-se de obra de caráter comercial na qual estão envolvidos grande número de profissionais de diversas áreas, como explica Maria Carmem Jacob de Souza (2002):

Um produto que guarda um conjunto de particularidades no seu processo de criação, distribuição e consumo em função da época de sua elaboração, do seu caráter comercial e lucrativo, da equipe responsável pela sua realização, das características e expectativas dos telespectadores e, por fim, da importância política cultural e ideológica que possuem. (SOUZA, 2004, p 16).

⁹ Ver matéria “Para especialistas, mulheres ainda são vistas como propriedades”. Disponível em <https://oglobo.globo.com/brasil/para-especialistas-mulheres-ainda-sao-vistas-como-propriedades-12014705>. Acesso em 06 nov 2022.

¹⁰ Ver matéria “Do mar ao sertão do Nordeste, mulheres promovem uma revolução silenciosa e derrubam clichês”. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-02/do-mar-ao-sertao-do-nordeste-mulheres-promovem-uma-revolucao-silenciosa-e-derrubam-cliches.html>. Acesso em 06 nov 2022.

Ao mesmo tempo, afirma Maria de Lourdes MOTTER (1998):

Essas telenovelas mostram que a vida cotidiana vai sendo incorporada de modo mais abrangente e concreto na sua convivência com a prostituição, o homossexualismo, a droga, a pedofilia (preferência sexual por crianças), o crime, a violência urbana, com os bolsões de miséria que proliferam sob a forma de favelas dominadas por traficantes que submetem trabalhadores e induzem jovens e crianças ao vício e à criminalidade, num ambiente onde as instituições não funcionam e a sociedade não se sente responsável. (MOTTER, 1998, p. 90).

Assim, entendendo que narrativas dão sentido à existência e organizam a vida social desde os tempos mais remotos, “São produtos culturais inseridos em certos contextos históricos” (MOTTA, 2013), indicamos que a antítese entre renovação e tradição, moderno e arcaico, patriarcado e dissenso está no centro da trama, corroborando que a teledramaturgia, cada vez mais, espelha transformações sociais em curso, sendo mister perceber na própria elaboração diegética de *Mar do sertão* um desenho narrativo apto a ser entendido como documento da sociedade brasileira contemporânea. (MORATELLI, 2019, p.28).

Neste estudo, tomam-se seis sequências como objeto, através das quais evidencia-se o grau de empoderamento da principal personagem Candoca, vivida com bastante desenvoltura pela atriz paraibana Isadora Cruz. A novela apresenta também instigantes entrelinhas nas quais fomentam-se questionamentos a padrões machistas, claramente ultrapassados mas que teimam em continuar vigorando.

No material selecionado, avulta o quanto os avanços alcançados pelas reivindicações feministas são fundamentais para encorajar as mulheres a libertar-se dos grilhões patriarcais, dando conta de que esses novos padrões de comportamento também chegaram aos rincões sertanejos. Destarte, há alentadoras mudanças nos perfis femininos em todo o mundo e não há como escapar dessa constatação em obra ambientada no interior nordestino, claramente em diálogo com a atualidade.

Para analisar as cenas, cabe ressaltar as palavras de Martine Joly (2002): “Aquilo que se compreende nunca está concreta e totalmente na imagem, mas sim deduzido, associado, imaginado a partir do conteúdo estético (no sentido lato do termo) da imagem”. (JOLY, 2002, p 242).

Para o professor gaúcho Juremir Machado da Silva, “O pesquisador é um cronista do imaginário” (SILVA, 2010, p.15). A metodologia por ele indicada, Análise Discursiva de Imaginários (ADI) ou Tecnologias do Imaginário (TI), consiste de três etapas: Estranhamento, Entranhamento e Desentranhamento. Por essa trilha, chegamos às sequências escolhidas por identificá-las como emblemáticas na percepção de situações nas quais a protagonista do sertão aparece bastante empoderada, sem curvar-se aos caprichos masculinos nem sucumbir ao silenciamento e lugar de

subalternidade comumente deferido ao feminino. Nesse sentido, a assertiva da terapeuta mexicana Marina Castañeda (2019) é esclarecedora:

A transformação profunda do *status* das mulheres no último meio século há transformado radicalmente o que elas podem sentir, expressar e fazer em torno de suas emoções. A anticoncepção, o menor número de filhos, a possibilidade do divórcio, o nível educacional mais elevado das mulheres e sua crescente participação em todas as áreas da atividade humana expandiram de maneira exponencial sua sensibilidade pessoal, familiar e social. (CASTAÑEDA, 2019, p. 167).

As sequências em análise são: ida de Candoca à prefeitura, momento no qual a personagem dá uma lição de compostura no prefeito; conversa de Candoca com o marido Tertulinho expondo suas críticas ao modo como ele vê a relação dos dois; a protagonista enfrenta o coronel Tertúlio na fazenda dele; conversa entre ela e o namorado José Paulino; o encontro agendado pela prefeita Jessilaine (Giovanna Figueiredo) com ela e um deputado, que as deixa esperando e não aparece; e a reação de Candoca diante do empresário mais abastado da cidade, um senhor de meia idade que já chega confundindo demandas sociais com invasão de privacidade. Em todas elas, a postura da personagem é de altivez, com muita consciência do tratamento a ser dado às mulheres e rechaço incisivo das atitudes machistas perpetradas pelos personagens masculinos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se que os criadores (autoria e direção) de *Mar do sertão* colocam questões precípuas sobre o sertão nordestino e seus moradores, favorecendo a análise sobre construções sociais incrustadas no senso comum acerca desse espaço tão tradicional, introjetado no imaginário social de forma muito forte, preconceituosa e descolada da realidade. Nesse contexto, incluir o empoderamento feminino, de onde parte o maior teor crítico da obra - questionador audaz que instiga a percepção de danos causados pelo coronelismo, racismo, malversação de verbas públicas, patriarcado e até propagação de *fake news* -, acontece de modo a favorecer outra configuração para o cotidiano sertanejo e promove debate sobre as sertanidades, representando considerável ganho para a prolífica história da Teledramaturgia Brasileira, que este ano alcançará 72 anos de presença diária na vida brasileira.

Portanto, considerando a teleficção como registro proeminente de uma época, *Mar do sertão* soma favoravelmente ao escopo da Teledramaturgia, prospectando reflexões pertinentes para a compreensão do sertão como espaço a ser absorvido em todo seu potencial imagético, político, artístico e cultural. Dessa forma, a narrativa contribui positivamente como argumentação em defesa de novos olhares e dizibilidades sobre esse território, além de instigar a percepção, através das

personagens femininas, da urgência de contexto social menos opressivo e injusto¹¹, no qual a colonialidade seja questionada e o machismo, racismo e outros ismos abram espaço para a presença feminina sem submissão nem tratamento inferiorizado, agregando méritos para a evolução temática da produção teledramatúrgica.

¹¹ Sobre isso, ver matéria “Na economia e na política, números provam urgência da igualdade de gênero”. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/editorial/na-economia-e-na-politica-numeros-provam-urgencia-da-igualdade-de-genero-1120>. Acesso em 05 nov 2022.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nordestino: a invenção do falo - uma história do gênero masculino**. Maceió: Editora Catavento, 2021.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. 5.ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2010. p.261-306.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 10ª edição, 2006.

CASTAÑEDA, Marina. **El machismo invisible**. Ciudad de México: Debolsillo, 2019.

JOLY, Martine – **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: edições 70, 2002.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Ficção televisiva e identidade cultural da nação. **Revista ALCEU** - v. 10 - n.20 - p. 5 a 15 - jan./jun. 2010.

MORATELLI, Valmir. **O que as telenovelas exibem enquanto o mundo se transforma**. Rio de Janeiro: editora Autografia, 2019.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise crítica da narrativa**. Brasília: UNB, 2013.

MOTTER, Maria de Lourdes. Telenovela: arte do cotidiano. São Paulo: **Revistas USP - Multiculturalismo, Comunicação no Mercosul, Telenovela: arte do cotidiano**. Volume 13, 1998.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, In: SANTOS, B.S. (org.), **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Cortez Editora, 777-821, 2004.

SILVA, Juremir Machado da. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª ed, 2003.

_____. **O que pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES – Análise Discursiva de Imaginários (ADI)**. Porto Alegre: Editora Sulina, 4ª edição. 2010.

SOUZA, Maria Carmen Jacob de. **Telenovela e representação social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer**. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2004.

NATUREZA A 24 FUSOS POR SEGUNDO TRABALHANDO SOZINHOS: FORMA E DISCURSO NO CINEMA ANTROPÓFAGO BRASILEIRO

Samir Gid Rolim de Moura Moreira (UFPR)¹
samir.gid.moreira@gmail.com

INTRODUÇÃO

Considerada indissociável do modernismo em grande parte do século XX, agora com herdeiros, a Antropofagia tem a chance de ser geminada com tudo na era da informação, do *brasileiro do século XXI*. Um dos “novos membros” do “Órgão do Clube de Antropofagia”, Gonzalo Aguilar em *Por una ciencia del vestigio errático* (2010), afirma: “Se nos anos 60 a figura de Oswald era reivindicada em termos culturais e cosmopolitas, e como resposta ao *impasse* do nacionalismo e à sua falta de respostas diante da nova situação internacional, agora nos importa sobretudo recolocar a Antropofagia no âmbito do direito, da antropologia e da narrativa histórica” (*apud* AZEVEDO, 2018, 22-23, grifo do autor).

Neste horizonte em expansão e com a “alquimia original entre intuição e conceito” da produção intelectual de Oswald como seu princípio orientador (AZEVEDO, 2018, p. 53), este artigo busca criticar e reavaliar a Antropofagia enquanto conceito no cinema quando: revisa os três escritos primordiais do autor sobre Antropofagia — *Manifesto antropófago* (1928), *A crise da filosofia messiânica* (1950, CFM) e *A marcha das utopias* (1953, AMU), os quais a definem nos contextos de 1920, 40 e 50, aumentando funcionalmente o seu escopo histórico, sociológico e filosófico; compara as principais noções oswaldianas com o esforço de Robert Stam (2008) e Guiomar Ramos (2008) em determinar a presença da Antropofagia no cinema brasileiro (pelo *corpus* de ambos — *Macunaíma* [1969] *Como era gostoso o meu francês* [1971], *Tristes trópicos* [1974], *Pindorama* [1971], *Orgia ou o homem que deu cria* [1970]); e organiza um novo *corpus* de filmes capazes de compor medula e osso na geleia geral de um cinema brasileiro, não antropofágico, mas antropófago, isto é, unindo forma e conteúdo, natureza e técnica, apolíneo e dionisíaco — versado na transformação de tabu em totem.

¹ Mestrando em Comunicação na linha de pesquisa Comunicação e Formações Socioculturais na Universidade Federal do Paraná (UFPR) com bolsa da CAPES; pós-graduando em Antropologia Cultural pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)

ASSIM FALOU OSWALD DE ANDRADE

Se através de uma leitura microscópica do *Manifesto Antropófago*, Beatriz Azevedo descobre na Antropofagia um conceito seminal e um “palimpsesto selvagem e virtual” (AZEVEDO, 2018, p.35), com a polifonia como chave de compreensão do passado imaginado e simultaneamente do futuro vislumbrado por Oswald, é com um punhado de ortodoxia — como Augusto de Campos e Beatriz — e invenção — como o próprio, Haroldo de Campos e Viveiros de Castro — que se deve lançar mão desta filosofia de fragmentos teóricos, acenos psicológicos e remate social. No escopo de interpretação e aplicação, Antropofagia não é mero tônico nacional para modernista/tropicalista ver, ela atravessa as décadas de 1920 e 50 com noções como *corpo*, *utopia*, *sentimento órfico*, *transformação de tabu em totem*, *ócio*, *lúdico* e *matriarcado* para mobilizar o “motor-imóvel” (ANDRADE, 1978, p. 84) da técnica *messiânica*, *patriarcal*, sustentada pelo *direito paterno*, pelo *negócio*, pelo *sacerdócio* etc.

A Antropofagia é como Oswald mesmo a chama em CFM, uma *weltanschauung* — cosmovisão, cerimonial religiosa com inspiração e licença poética no homem natural transvalorativamente insubmisso, *mau selvagem* de Montaigne (CAMPOS H., 1992). Essa perspectiva conceitual buscava fazer anarquicamente com o inimigo colonizador metafísico, nacionalista, fascista ou bolchevista no século XX o que fizeram os Tupinambás com o bispo Sardinha 500 anos antes, a fim de provocar uma “descida antropofágica [que] não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo” (REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1975).

Ela é também muito mais do que ambicionava ou podia alcançar o modernismo brasileiro e as vanguardas europeias. Benedito Nunes, tem um trabalho extenso sobre suas relações, onde afirma que qualquer sonho freudiano surrealista, canibalismo dada picabiano ou *imagination san fil* do futurismo cai por terra quando são todas compreendidas ao mesmo tempo pelo *Manifesto* de Oswald (NUNES, 1979), que não se fantasia de primitivo para “assustar as mentes burguesas” (Ibid, p. 24), pois é por fim ideológico-filosófico. O *Manifesto caniballe* de Francis Picabia “que aliás Oswald não imitou” (Idem, 2012, p.18), ele devorou. Beatriz Azevedo mostra que o *Manifesto Antropófago* (substantivo) deglute a estrutura do manifesto artístico para se transformar num *Antropófago Manifesto* (adjetivo); com política e linguagem arrojada é diagramado em forma de cardápio — e de corpo desmembrado, “sem pontos nem vírgulas, fragmentada, rítmica, com buracos no meio da frase gerados pela ausência de preposições e conjunções — a inspiração da própria comunicação indígena, mais sintética, incisiva e *musical*, em sua própria natureza” (2018, p. 39), unindo como água e óleo na época a antropologia, a psicologia, a filosofia e fazendo interagir personagens e passagens de diferentes tempos em polifonia.

O que heterogeneamente fez Oswald foi beber do projeto antimetafísico de Nietzsche e apoiar-se no que havia de político na vanguarda vencedora de André Breton para diferenciar-se de seus

colegas, e assim principia o que diz com todas as letras em CFM: *Philosophia ancila sotiologiae*, restaurando *Philosophia ancila theologiae*, imaginando:

um Nietzsche antropofagicamente nu. [como] o gênio tutelar da Antropofagia oswaldiana, o pensador que mostrou que o *logos* é uma espécie degenerada do gênero *phagos* (falar ou comer? a questão de *Alice*). O espírito que “não pode conceber o espírito sem o corpo [aforismo 16]” — espírito-estômago. A *genealogia da moral* funda a equação antropologia = Antropofagia. Antropofagologia (VIVEIROS DE CASTRO in AZEVEDO, 2018, p. 16, grifos do autor²).

Portanto, para Oswald, a filosofia também vem do corpo que está vivo e cercado de contradições. “O almejado ‘instinto da vida’ que Nietzsche encontrou na Grécia Antiga, Oswald situou-o em seu ‘matriarcado de Pindorama’ [aforismo 43]” (AZEVEDO, 2018, p. 208).

Para a pergunta fulcral de *Assim falou Zaratustra*, algo perto de: *Como vencer o niilismo e quebrar as velhas tábuas? Como afirmar o devir, o amor fati? Como suportar o eterno retorno e abrir caminho para o super homem?*, Oswald afirma no texto de 1946 *Mensagem ao Antropófago Desconhecido (Da França Antarctica)* que é preciso dar o passo de Nietzsche em direção ao Super-Homem para atingir a filosofia da devoração; antropologicamente, a natureza — dionisiaca — vencendo a cultura — apolínea.

Ocorre então num primeiro momento uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (CAMPOS H., 1992, p.234-235) — por exemplo, no aforismo 7 do *Manifesto*: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará”. Em um segundo a transformação destes valores em positivos — 11: “Queremos a revolução *Caraíba*³. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls” (ANDRADE, 2017, p. 50-53, grifo nosso).

Mas ainda em 1928 há alguns aforismos importantes para entender o ainda incipiente, ou em raiz, futuro *estado natural*: 5: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”; 9: “[...] E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. *Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa*”; 18: “Tínhamos a justiça codificação

² Eduardo Viveiros de Castro no prefácio de *Antropofagia: palimpsesto selvagem*.

³ O termo *Caraíba*, que aparece nos aforismos 11, 21 e em outros momentos do manifestos, é segundo Beatriz Azevedo uma palavra que nomina ao mesmo tempo o pajé e o xamã indígena e o português civilizado como o seu oposto. Portanto, a “Revolução *Caraíba*” significa uma revolução baseada na mistura antropofágica do Eu e do Outro; por sua vez, o “instinto *Caraíba*” é o estabelecimento de uma “nova ponte entre ‘dois mundos’: a passagem do silêncio final do homem branco europeu para o ‘Tupi, or not Tupi’, instinto *caraíba* expresso exatamente nesta fala/silêncio do homem nu, que precisamos, afinal, escutar” (AZEVEDO, 2018, p. 145).

da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. *A transformação permanente do Tabu em totem*"; 19: "Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. *O stop do pensamento que é dinâmico [...]*"; 21: "O instinto Caraíba" (ANDRADE, 2017, p. 50-55, grifo nosso).

Os pontos destacados convergem para o funcionamento quase completo do esquema antropofágico de Oswald, 5 e 21 põe na roda o ego antropófago em transformação no encontro antropológico — epistemológico com o "inimigo como positividade transcendental, não como mera facticidade negativa a serviço da afirmação de uma Identidade, um não Eu que me serve para definir-me como um Eu" (VIVEIROS DE CASTRO *in* AZEVEDO, 2018, p. 16-17). Em outras palavras, a transformação para *eu Outro* e não um *outro Eu*⁴. Ou seja, o Caraíba, como junção totêmica de outridades devoradas no tabu abre alas ao imbricamento do *bárbaro technizado, maquinaria preguiçosa de mapa-múndi* a caminho da utopia natural, com *Roteiros Roteiros Roteiros* (re)escritos permanentemente pelo *pensamento que é dinâmico* de um corpo filosofando.

Completo mesmo, talvez, esteja na combinação de seus três principais textos trazidos até aqui. Em AMU e em CFM, a Antropofagia é colocada como o modo de cultura da América pré-colombiana, matriarcal segundo Oswald. Ela não se dividia em classes, ela apartava o amor da união sexual e da geração, não era regida pelo princípio do pecado original ou do erro de Pandora, na verdade, pensavam fora de sua caixa. Ela se opõe à cultura messiânica da história patriarcal, que surgiu no direito de Roma e "negava pela coação, a própria natureza do homem" e na Grécia de Sócrates onde "passa a cicuta a ser a chave da sobrevivência no mundo do ócio que lhe fora sempre negado" (ANDRADE, 1978, p. 81) a fim de acumular a riqueza paterna herdada. Afirma ainda, que esta perspectiva ganhou o mundo quando "o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo" (Ibid, p. 95), submetendo-lhe uma moral transcendente. Para Oswald, "No fundo de cada heresia há, pois, uma Utopia", um tabu a ser transformado em totem; e "que é o tabu senão o intocável, o limite?" (Idem, 1975, p. 77; 198).

O que foi uma vez o homem natural, antítese do homem civilizado com total controle técnico, ou no mínimo vontade, pode viver no totem dessa síntese, o *homem natural technizado. Homo Ludens* avesso à lógica de Morus e Aristóteles, que prometem ócio depois da conquista da técnica — que só se arrasta. A diferença está no tratamento do *sentimento órfico*, um sentimento religioso ou demagógico universal "preso ao instinto da vida e ao medo da morte" (ANDRADE, 1978, p. 173), mas ócio, assim como a morte por devoração, ainda é aqui.

Entre seus "grandes brinquedos — o Amor onde ganha, a Morte onde perde", para a cultura antropofágica ou messiânica há sempre uma *constante lúdica* chamada arte — na qual se destacaria

⁴ Em *O mármore e a murta* (2002), assim como *Metafísicas canibais* (2018), podemos enxergar em Viveiros de Castro importantes *insights* para a interpretação de Beatriz Azevedo do *Manifesto*. O autor constata que a filosofia Tupinambá, processada pela vingança e pela Antropofagia "afirmava uma incompletude ontológica essencial" e por isso constituíam-se na relação ao outro, e portanto "o dever e a relação prevaleciam sobre o ser a substância" (2002, p.220).

como utópica aquela barroca, nascida disforme e trágica na América (ANDRADE, 1975, p. 126). Ou seja, para Oswald, a Filosofia, a Arte, o Direito ou qualquer outra ferramenta de regulação do ócio estaria sob a cosmovisão antropofágica — matriarcal — e assim seria “simplista tentar enquadrar a Antropofagia em uma objetividade forçada de finalidades, como na leitura de que, depois da ‘mistura’ do estrangeiro com o conteúdo local, a finalidade seria estabelecer a ‘identidade nacional’” (AZEVEDO, 2018, p. 77).

No caso do cinema, técnica *a priori* e poesia *a posteriori*, antes de antropofágico, isto é, adjetivado, deve ser substantivamente antropófago para inverter esta ordem, transformar-se em *Outro* utópico a partir de uma estética que Oswald nunca elabora mas deixa a entender estrabicamente, nos anos 20 como modernista e nos anos 50 como barroco — de alguma forma a síntese técnica-conteúdo da natureza a 24 fusos por segundo trabalhando sozinhos. Mas quando? Como?

CINEMA ANTROPOFÁGICO?

Pincelando o retrato do antropófago no cinema ou mesmo buscando identificar um cinema antropofágico brasileiro, parece que as pesquisas a respeito do tema nunca tiveram a coragem de olhar fundo nos olhos do canibal, mesmo alguns diretores mostrando que já o haviam feito, contemplando tanto que havia de modernista no *Manifesto* e de barroco em AMU e em CFM. Empiricamente, primeiro dever-se-ia distinguir os filmes de baixa e alta Antropofagia, como Oswald diferencia e Beatriz Azevedo nos recorda: “a ‘alta Antropofagia’ [é diferente] do canibalismo, por seu valor ritual de recriação da vida, em oposição ao sentido de exploração da ‘baixa Antropofagia’ [que inclui a inveja, a usura, a calúnia e o assassinato]. A meu ver, o autor polariza essas concepções no *Manifesto* e em *O rei da vela*, expondo os sintomas de degeneração do canibalismo/capitalismo na peça teatral” (2018, p. 178).

Macunaíma, filme do Cinema Novo, é um exemplo de representação de *baixa Antropofagia*, pois segue os princípios do realismo social do romance de 30 e se vale da Antropofagia carnavalesca generalizada — o “canibalismo do fraco” (STAM, 2008, p. 342) — apenas em serviço da alegoria de classe própria do discurso cinemanovista. Para Joaquim Pedro de Andrade, diretor do filme, o canibalismo institucionalizou-se no capitalismo selvagem (STAM, 2008), o que a melhor classificaria como autofagia — veremos adiante. No mesmo livro, *Multiculturalismo tropical*, no capítulo no qual Robert Stam discorre sobre a representação indígena no cinema brasileiro, o autor coloca *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, e *Como era gostoso o meu francês*⁵, de Nelson Pereira dos Santos, lado a lado com o

⁵ Baseado na crônica de Hans Staden, o francês Jean é capturado em meio ao conflito da França Antártica pelos Tupinambás quando é confundido por um português em 1594. Ele é feito de escravo e vive um romance com Seboipepe, enquanto tenta adiar o dia de sua devoração.

filme de Joaquim Pedro e afirmar: “no filme de Jabor [onde a Antropofagia aparece apenas em uma cena como encenação teatral], a chegada dos europeus traz a praga: calendários, o mito do progresso, doenças, escravidão, puritanismo, a espada e a cruz, à medida que os índios vão sendo sugados pelo vórtice da luta política do século XVI” (Ibid, p. 352), por outro lado, no filme de Nelson, a moral é a sugestão de “os brasileiros contemporâneos deveriam emular seus antepassados tupinambás devorando as tecnologias européias para usá-las contra a dominação dos europeus” (STAM, 2008, p. 353; 356).

Curiosamente, estes dois filmes, juntamente de *Orgia ou o homem que deu cria*⁶ (1970), de João Silvério Trevisan e *Triste trópico*⁷ (1973), de Arthur Omar, também são analisados pelo já bastante conhecido, *Um Cinema Brasileiro Antropofágico?* (2008), de Guiomar Ramos. Nele, com o objetivo de averiguar a existência de um cinema brasileiro antropofágico a partir de um *corpus* definido pela presença da Antropofagia como prática canibal no contexto histórico de descobrimento do Brasil e seu conseqüente redescobrimto em “nacionalidade agressiva” na década de 1920 por parte de Oswald (RAMOS, 2008, p. 21), a autora se afasta de uma conclusão satisfatória sobre as particularidades temáticas e narrativas deste cinema.

Percebeu-se nos filmes selecionados que o corpo é o lugar de incidência das experiências históricas, culturais, políticas e religiosas dos personagens, mas seu “aspecto destrutivo e visceral” dividiu-o entre corpo empestado de Antonin Artaud, e “sentimento de comunhão” no carnaval de Mikhail Bakhtin e Antropofagia de Oswald de Andrade (RAMOS, p. 118-119). Guiomar afirma que ambos seriam contraditórios, e com o intelectual, o povo e os representantes do poder como os três tipos usuais desses filmes, o corpo antropofágico e carnavalesco estaria no centro de sua frustração ou derrota, de modo que o intelectual, como figura mais desenvolvida e tipo-síntese entre o povo que acaba sempre aniquilado e os representantes do poder, passa por três sentimentos: identificação; decepção ou de raiva ou de abandono; autoexpição ou martírio. Assim, como se não tivesse saída para ele ou para o mau selvagem dentro e fora da tela, este tipo está entre o colonizador e o colonizado, paralisado, levando a concluir: “um cinema brasileiro antropofágico? Sim, mas com uma tonalidade que os afasta da ‘alegria’ tropicalista e introduz um mal-estar que diz muito bem da relação entre eles e o Brasil da época [...] Toda a ironia, toda a transgressão proposta pela Antropofagia vai estar relacionada não mais ao inimigo ou à cultura do mais forte — no caso os EUA — e sim aos nossos próprios valores” (RAMOS, 2008, p. 125).

No livro de Guiomar, cada filme foi analisado de uma maneira distinta, mas suas linguagens e enredos não foram submetidos por completo à cosmovisão antropofágica, e por isso se deve

⁶ Um caipira mata o pai e se dirige para a cidade grande ao lado das mais bizarros tipos que conhece no caminho: um caminhoneiro; a travesti Carmen Miranda; um pai de santo — ou Rei Congo; um anjo negro caído; um padre; duas prostitutas; um cangaceiro grávido; e dois índios animalescos.

⁷ O filme retrata um documentário falso, no qual um médico retorna ao Brasil após ter tido contato com as vanguardas europeias em seus estudos em Paris. Aos poucos, passa de médico para um messias indígena e canibal.

ressaltar alguns pontos que comprometem a sua conclusão. Começando pelo longa de Nelson, que confirma “a vitória do Brasil primitivo onde a devoração do europeu é motivo de comemoração” (Ibid, p.46), para mostrar Cunhambebe e outros tupinambás se apoderando da pólvora e do canhão, constrói uma história que parece não transformar nenhum tabu em totem, seja por parte de Jean ou de seus raptos — a falta de relações com o *Manifesto* por parte de Guiomar também é visível; tampouco há relações tão inventivas quanto as de Oswald sobre cronistas como Hans Staden ou conquistadores como Villegaignon, embora empreste este imaginário e insista em suas representações.

Percebemos a mesma aridez na análise e na escolha de Pindorama para o *corpus*, Ramos afirma nesse capítulo que a referência de organização da análise deste filme será a representação antropófaga e não seu imaginário. Majoritariamente através de seus personagens e cenários, ela adjetiva o filme como grotesco, didático, mas no geral como teatralmente farsesco e trágico, utilizando Artaud e Brecht, longe da *weltanschauung* de Oswald, que para a autora deve ser sempre paródica e próximo do contentamento. Isso a faz centrar a Antropofagia na passagem da representação da peça *São Lourenço*, de Pe. José Anchieta, em contexto similar de catequização em que era encenada no século XVI. Ali, temos o Anjo e o Diabo — Guaixará antropófago — simbolizando respectivamente o bom e o mau selvagem, o que lembra a inspiração de Oswald em Montaigne e a vontade utópica por trás das heresias que o personagem Diabo incentiva, mas enquanto redução maniqueísta nada disso é expressado. Este Diabo não é um elemento que provoca ou exige mudanças significativas de linguagem no filme, tampouco é central para o seu enredo, configurando nenhuma estrutura fílmica particular que possa ser chamada antropofágica — por ser matriarcal; por ser Antropofagia como filosofia a favor da sociologia; ou até mesmo ser barroca.

Tristes trópicos é, talvez, entre os filmes analisados aquele mais antropofágico — se é que podemos colocá-los em uma escala — pois é de fato, *antropófago*. Guiomar afirma que este escapa ao modelo sociológico de documentário e “deglute”, se apodera da estrutura fílmica do documentário padrão — reconhecido pela presença da voz over — “digerindo-o ‘lentamente’ durante todo o percurso fílmico, ao estabelecer relações absurdas com as imagens e os outros sons” (2008, p. 58-59). Também, através de Robert Stam, reafirma como o filme expõe o artifício cinematográfico com uma narração que autoironicamente põe em cheque o fluxo e a representação das imagens, bem como a crença na narração, o que para nós e Oswald configuraria um *documentário Outro*, com uma *técnica* cinematográfica de *bárbaro* ou *homem natural* — a terceira etapa de seu esquema dialético. Não obstante, há severas semelhanças entre o esquema de colagens *kitsch* e paródicas na montagem do filme e dos *papiers-collés* modernistas que transformam o todo no *Manifesto* e na *Revista* (RAMOS, 2008).

O porém começa em mais uma semelhança: o carnaval, caótico e com a voz de Hitler como trilha. Ali o ego do personagem principal, Dr. Arthur, dissolve-se e se transforma como em um bacanal greco-romano cercado por homens vestidos de mulheres, o que pode ser interpretado como mais uma superficial transvaloração *a la* Diabo de Pindorama. Ainda, o antropófago no qual se transforma Dr. Arthur morre messianicamente como líder de uma espécie de culto ao som da exata da passagem de morte de Antônio Conselheiro em *Os sertões* de Euclides da Cunha, citada pelo narrador. O personagem que começa com um *background* de viagens para a europa semelhante ao de Oswald de Andrade não leva a filosofia da devoração ao mundo matriarcal, ele *stops* na cultura messiânica.

O último filme analisado por Guiomar Ramos, *Orgia ou o homem que deu cria* se vale de “toda uma perspectiva alegórica com pitadas tropicalistas, traços em geral ausentes do [cinema] marginal-cafajeste [;] acentuado dilaceramento existencial dos personagens [;] representação do abjeto [e ao mesmo tempo em que a] própria alegoria é estilhaçada e os fragmentos não se relacionam de forma automática à totalidade que se quer representar” (2008, p. 84). Nele, a caravana — bloco das minorias como *contra-reforma* bizarra — vai à caminho do país (simbólico). Há um “movimento crescente de eliminação das figuras-símbolo próprias ao universo do cinema brasileiro”, sem falar da desvalorização, em diversas passagens caras à Antropofagia ou por ela serem contempladas. A primeira delas é o parricídio do caipira, que Guiomar interpreta como o assassinato dos pais/patronos do cinema nacional, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, abrindo o caminho para o que quer que seja o novo; em seguida, importante para a autora e para nós, é o suicídio do intelectual incomunicável e que devora seus próprios livros, “metáfora da Antropofagia invertida — a autofagia” (RAMOS, 2008, p. 105-106).

O que é mais interessante, no entanto, são os indígenas integrantes da caravana representados de forma bestial, seguindo e ironizando a mais radical impressão do colonizador, andando sobre quatro membros e grunhindo. São eles quem encerram o filme devorando a prole recém-nascida do cangaceiro no último cenário — o cemitério — e dançando ao som de uma narração que diz: “viva a sifilização, juramos que acataremos as novas regras da civilização, abandonaremos os maus costumes da selva a fim de fazermos o tratamento da sífilis que nos espera. Bem-vindos à civilização da sifilização”. Ambos os aspectos são para Guiomar reafirmações do “imaginário de apropriação oswaldiano em um contexto contrário ao previsto por seu inventor [...] utilizado aqui de maneira invertida, autofágica” (2008, p. 113). Os grandes problemas são a escolha de um filme alegórico para a análise da Antropofagia, que embora conclusiva, não é verdadeiramente (des/)estruturante para o filme, como é em *Triste trópico*; que as minorias que rejeitam a modernidade cinemanovista ou a pós-modernidade marginal na figura do pai, ou mesmo o cangaceiro que carrega uma criança no ventre (?), não significam ou edificam um projeto ideológico-filosófico matriarcal com transformação do *Eu*

e com aperfeiçoamento técnico do ludismo utópico que o *eu Outro* seria capaz de empreender; que mero canibalismo não é Antropofagia. Resta apenas a transvaloração, com um corpo sem amor, sem amor ao saber.

De uma forma geral, com uma revisão sucinta a partir do que se sabe sobre a cosmovisão oswaldiana, os filmes escolhidos e os pontos analisados por Ramos em seu livro não são capazes de atingir o que há de inovador e particular, exclusivamente, na Antropofagia a ponto de conceituar ou categorizar um cinema. Isso não se dá só por uma desconsideração artística e filosófica intrínseca aos textos tratados na sessão anterior, porque a autora raramente os entrosa na discussão, antes são realmente um naufrágio das ideias de Oswald nos anos 1970, e nisso ela tem razão. Mas não como se essa pudesse ser uma conclusão generalista acerca de um tipo de cinema. Particular e verdadeiramente, alguns filmes são autofágicos, Favaretto em *A contracultura, entre a curtição e o experimental* (2019), reafirma como a contracultura — suporte sociocultural desses quatro filmes e aqui acrescenta-se o tropicalismo, cedeu ao sentimento de impotência tanto existencial quanto político e antiautoritário.

As caetanaves estavam destinadas a afundar e um dos motivos era a fragilidade política presente nos próprios alicerces de sua Antropofagia perante a nova indústria cultural. Equivocadamente, elegeram *outro Eu* — ou invés de *eu Outro*, e construíram um movimento sem outridade dentro do sistema dual do Ocidente, de maneira tal que a devoração foi devorada e “a principal força de trabalho da qual [se extraía] mais-valia [deixou] de ser prioritariamente a força mecânica do proletariado [e foi substituída] pela força de conhecimento e a invenção própria de uma nova classe produtora” (ROLNIK, 2021, p. 54).

Se este erro, ironicamente, permite a polifonia que lhe faltou: “a hibridização, a flexibilidade, a irreverência e a liberdade de experimentação por si mesmas não asseguram, de modo algum, a vitalidade de uma sociedade [matriarcal e uma cultura antropofágica]” (ROLNIK, 2021 p.23); isso a faz estacionar no horror do marginal e não no marginal do horror — “Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas, um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana” (RAMOS, 1986, p. 119). Não é o intelectual-síntese de Guiomar Ramos que encontrará saída senão o intelectual-síntese de Oswald mesmo, bárbaro tecnizado *Homo Ludens* deitado em berço esplêndido, fugido de Procusto. Para isso, não basta inverter a lógica, é preciso inventar uma.

ANTROPÓFAGO CINEMA

Como foi comentado anteriormente, um cinema antropófago brasileiro pode ser rastreado a partir da invenção e da ortodoxia como processo de interpretação dessa filosofia. Formado por filmes particulares que exploram profundamente as ideias de Oswald no limite do messianismo

durante o século XX, ele habita uma terra-síntese-de-ninguém com uma proposta lúdica, diferenciando-se do cinema antropofágico de Guiomar pelo seu ponto de chegada e de partida.

Para começar, este cinema antropofágico do século XX compartilha com *Triste Trópico* e *Orgia*, o vômito do terceiro mundo, a estética do lixo, a violência como resposta ao colonizador em filmes péssimos e livres, como afirmou Sganzerla ao Pasquim. Mas diferente deles, quando assimila filmes B e de gênero — só a existência de Zé do Caixão já serve de exemplo — e a proposta de sua estilização no cinema de Samuel Fuller, Welles, Hitchcock, Godard, Masaki Kobayashi, Nagisa Ōshima etc. ele é capaz não só de abraçar a questão do estilo, mas também de construir em “avacalho” e “citação” filmes com uma “perspectiva de reinversão da ordem social, atração pelo excêntrico, pelo desmedido, pela inversão, são expressas para personagens que encarnam em si a dualidade, mistura de vulgar e sublime, nojo e atração, horror e alegria. [...] A ‘profanação’” (RAMOS, 1986, p. 127-129), isto é, filmes ambivalentes entre “curtição” brasileira, “abjeção” estrangeira e vice-versa⁸. Isso significa que já tem propensão a serem antropofágicos por equivaler o “carnaval” e o “aspecto destrutivo e visceral” para somá-los e inventar uma linguagem própria — o que a princípio já era contraditório para Guiomar.

O vocabulário utilizado por Fernão Ramos serve para categorizar dezenas de filmes como *marginais*, porém, é também muito útil para sinalizar e examinar parcialmente a concentração de filmes brasileiros que sabidamente são inspirados em Oswald. Mesmo que suas hipóteses sejam diferentes das deste texto, ajuda-nos a enxergar com outros olhos e dizer com outras palavras como a “hibridização” ou “interculturalidade” de *só me interessa o que não é meu* acontece. Vejamos, — abordando Jorge Loredo *aka* Zé Bonitinho (*Sem essa aranha*. Rogério Sganzerla, 1970) — Fernão é mais um que ressalta a importância do corpo nos filmes marginais, por seus movimentos “extremamente rebuscados”, suporte de figurinos “com conotações fortemente cafonas”, como “caracterização excessiva de atitudes” e comportamentos (RAMOS, 1986, p. 131-132). Isso não é à toa. Os tipos/egos do cinema de gênero — o herói, a donzela, o cientista maluco, a *femme fatale* etc. — são trazidos à tela na mistura paródica da chanchada e na figura do imaginário nacional — “o bicha, o galanteador, a madame, [...] a prostituta, o burguês” (Ibidem), tornando-se logo exagerados e ambivalentes.

Este jogo de claros e escuros, celebração e crítica, plágio e homenagem, dentro de uma mesma escala cinza, caracteriza o cinema marginal, e cada filme é antropófago à medida que é capaz de plantar uma floresta de citações na diegese e transpassá-la na decupagem, como Caraíba no limite da cultura — *eu Outro*, não simplesmente como montador/diretor autofágico — *outro Eu*. Haroldo de Campos (1992, p. 251) reitera:

⁸ “Preferi, em seguida, desenvolver mais detidamente o elemento “curtição”, enquanto postura lúdica da narrativa, como forma de estilizar outros discursos e relacionar a abjeção às estruturas de agressão” (Op. cit).

ao invés, o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e a realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transenciclopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo.

De acordo com o autor, isso sim remeteria à Antropofagia no contexto do descobrimento, ao lado da arte trágica, disforme e utópica que Oswald menciona (AMU).

A literatura barroca, “uma sorte de partenogênese sem ovo ontológico”, isto é, nascida sem origem, sem infância “(*infans*: o que não fala)”, nasceu adulta em um “código universal extremamente elaborado” que a síntese natureza-técnica e o Caraíba/homem natural fala e o cinema antropófago também é capaz de articular (CAMPOS H., 1992, p. 239). Por essas e outras, o movimento dialógico da diferença, “uma nova ideia de tradição (antitradição)” que Haroldo quer na literatura (*Ibid*, p. 237), é totêmica. A transformação de um carnavalesco/abjeto Zé Bonitinho é matriarcalmente lúdica, diferente da transformação de Dr. Arthur em *Tristes trópicos*, messianicamente mártirica, ainda tabu da Antropofagia.

Quem possivelmente melhor descreve a forma desse barroco no cinema brasileiro é Lucio Agra em *Monstrutivismo - reta e curva das vanguardas*. Ele o descreve como inverso monstruoso do barroco construtivista e elemento constitutivo do monstrutivismo, “uma estética da montagem (cubista/construtivista) e da junção caótica (dadaísta, tropicalista, marginal), onde o subprodutos do corte são o produto final” (2010, p. 97). Com monstruoso ele faz menção àquilo que está no limite do domínio humano, uma noção própria da oposição natureza/cultura, em excessiva aproximação: “um desregramento da cultura, tal como o contato direto, sem mediações (rituais ou sacrificiais), entre os homens e os deuses”. [...] O monstruoso, pois, representa a profanação do ‘sagrado’, a aproximação perigosa do homem à sua estrutura animal, o desafio à sua mais profunda espiritualidade (AGRA, 2010, p. 24).

Agra nos lembra como Décio Pignatari conceitua em *Contracomunicação uma nova barbárie*, em consonância com uma *guerrilha artística*, a fim de abrir um campo para novos modelos de batalha informacional com o artista marginalizado como um *designer* da linguagem. Este, nas bordas da cultura, teria um projeto de arte formado por *códigos laterais* ou *subsidiários* — orais, olfativos, táteis etc., que representam por si só um limite e uma inversão no *código central* a partir de sua própria perspectiva, ali “o ego da cultura pode ver-se como o outro com quem ela mesma dialoga. O limite da cultura, diante da ameaça/expectativa da não cultura” (AGRA, 2010, p. 28). Assim, surge uma nova noção de identidade, divergente do suposto ‘ser’ dado e metafísico, pois encontra-se possível e ideária “naquilo que, nela, é ‘outridade’ [que] é o seu devir de diferenças” (*Ibidem*).

Então, no conjunto do código lateral, da citação totêmica entre curtição e abjeção — ou “junção caótica”, da estética da montagem, da ludicidade, observa-se em filmes marginais, como por exemplo *O bandido da luz vermelha* ou *O vampiro da cinemateca* (Jairo Ferreira, 1977), a mesma colagem dadaísta que Maria Eugênia Boaventura enxerga no *Manifesto* e na *Revista Antropofágica*. Quando Sganzerla afirma, como Hélio Oiticica, que a pureza é um mito e ambos os diretores supracitados narram — literalmente — seus filmes, nota-se a intervocalidade como caminho à narrativa *outra* (AGRA, 2010), realiza-se um mergulho profundo na cosmovisão de Oswald, e por consequência, na invenção da técnica-natural.

De acordo com esta lógica, alguns outros filmes podem ser categorizados como antropófagos além desses mencionados no parágrafo anterior: HO (1979); *Nosferato no Brasil* e *O segredo da múmia* (Ivan Cardoso, 1971; 1982); *O insigne-ficante* (Jairo Ferreira, 1980); o matriarcal *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969); *À Meia Noite Levarei Sua Alma* e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (José Mojica Marins, 1964; 1967). E para seguir adiante, mesmo não conseguindo aprofundar de fato a discussão desses filmes neste breve texto, vale o acréscimo brevíssimo de suas qualidades e algumas particularidades, as quais se superam na bitola de Super-8 e numa mais extensa filosofia na corporalidade dos atores/criaturas.

Todas as obras acima resignificam inventivamente os elementos do gênero para escrever de forma performática-paródica, de modo que em maior ou menor grau funcionam, como Décio Pignatari caracteriza *Nosferato no Brasil* em *A Marca do Terrir* (2005), ficções documentais que transformam-se em *metadocumentários*, ou como Jairo Ferreira chama seu *O vampiro da cinemateca* e toda a sua classificação de Cinema de Invenção (seu Cinema Marginal/Brasileiro a partir de Ezra Pound), *metafilmes*. Essas obras, como o *Manifesto* de Oswald, usam e abusam dos recortes entre camadas de áudio e imagens, dialogam estilhaços de cultura erudita e popular na forma de epígrafes e aforismos (filmes; livros; músicas; quadrinhos; programas de TV etc.), levando o documental e o ficcional ao limite e transformando incessantemente o tabu do cinema em totem. Somando-se ao corpo como elemento fundamental da “curtição” e “horror”, o cinema no *antropófago cinema*, pensa a si mesmo enquanto *outra* mídia de *outro* sujeito, virtualmente inscrito na “emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades [...] do comportamento como móvel da atividade artística” (FAVARETTO, 2019, p. 11; 48); na apresentação transvalorada sempre além da mera representação.

TESE, ANTÍTESE, SÍNTESE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como bem coloca Beatriz Azevedo (2018), o uso da imagem antropofágica é alegórico, restando em carne e osso, para a realidade social nua e crua, um desafio filosófico complexo e uma

estética errática digna de palimpsesto selvagem e virtual, afinal, a arte e a ideologia antropofágica são difíceis de definir minuciosamente quando o seu autor filosofa com o martelo, sem ser na metáfora mais familiar para nós, preciso — taxativamente. Mesmo assim, quando a academia pensa, o artista realiza a aplicação dessa alegoria e sonha com a utopia do matriarcado de Pindorama, é imprescindível que seus processos de criação resultem em “transfiguração do status quo e não por meio de uma mera criatividade para reproduzir mais do mesmo com novas roupagens” (ROLNIK, 2021, p.72). O cuidado de levar a Antropofagia permanentemente ao limite da cultura — seu próprio tabu — é justamente para evitar a força centrípeta da autofagia, como causou o tropicalismo, observou Robert Stam e concluiu Guiomar nos filmes que analisaram. Como evidentemente isso não é Antropofagia e este texto é demasiado curto para levar a Antropofagia adiante pelo cinema brasileiro, a redefinição do que pode ser, ao invés disso, um Cinema antropófago já o põe diante de *outridades* em tela, e, portanto, diante de *outras* formas de análise de *outras* práxis cinematográficas.

A Antropofagia como *weltanschauung* permite uma aplicação ampla, sendo antes mais seguro utilizá-lo como operador do que um conceito — no cinema e em qualquer outra mídia, começando pela transformação do tabu em totem e aflorando para os termos vistos anteriormente. Para a linguagem e para as artes no Brasil, seria interessante significar esse dispositivo ao menos em dois planos: na montagem que atribui *uma* ordem; e na representação/apresentação mimética da cosmovisão patriarcal/messiânica. Deste modo, a montagem comporia o enredo polifonicamente, e através de fragmentos, para contar por *várias* ordens o caleidoscópio barroco da vida de ócio e sem morte; o comportamento Caraíba seria próximo da performance, permeando o mundo interior e exterior, *sem roupa* — pensamento metafísico — *que atrapalha a verdade da vida*; e a moral do filme tampouco pode ser dissonante, deve ser transvalorada; totalizando a síntese *homem natural tecnizado*.

No recorte do cinema marginal, detectamos facilmente cineastas e uma corrente minimamente consciente e admiradora desses aspectos, ainda que não os tenhamos analisado. Mas pode ser que eles componham, afinal, mais uma parte da constante lúdica que nos levaria ao cinema antropófago brasileiro do século XXI.

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. **Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.

ANDRADE, Oswald. **Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago e Outros Textos**. Org. Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo - SP: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2017.

AZEVEDO, B. **Antropofagia – palimpsesto selvagem**. São Paulo: Sesi, 2018.

CAMPOS, Augusto. **REVISTA De Antropofagia**. Edição fac-símile. São Paulo: Abril, Metal Leve S.A., 1975.

CAMPOS, Haroldo. Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. Perspectiva: São Paulo, 1992.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: n-1 edições/Hedra, 2019.

NUNES, B. Antropofagismo e Surrealismo. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 6, p. 15–25, 2012.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo, Perspectiva. 1979.

RAMOS, Guiomar. **Um Cinema Brasileiro Antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp. 2008.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense; EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zumbi**. São Paulo: n-1 edições/Hedra, 2021.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical – Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Edusp, 2008, 526 p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconsistência da alma selvagem. In: **A inconsistência da Alma Selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE DE NOVA YORK NO CINEMA CATÁSTROFE: UMA ANÁLISE A PARTIR DOS FILMES “UM DIA DEPOIS DE AMANHÃ” E “EU SOU A LENDA”

Leandro Wagner de Albuquerque da Silva (UFPE)¹
leow83@gmail.com

Ilze Lopes da Silva (FUNDAJ/UFRPE)²
ilzelopes16@gmail.com

INTRODUÇÃO

O cinema catástrofe se apresenta com o enredo baseado em situações trágicas que objetiva despertar nosso imaginário de determinado evento de grandes proporções que ponha em risco a vida de centenas ou milhares de pessoas. O extremismo no tocante à tragédia, geralmente, está associado à relação humana com a natureza que em determinado momento através de sua força colossal destrói tudo que está em volta. Portanto, o que está em perigo é a sobrevivência da espécie humana. O cinema catástrofe norte-americano, como afirma Kellner (2016), ganha força a partir das ações promovidas pelos governos Bush/Cheney que promoveram guerras no oriente - médio, intervenções no meio ambiente através de políticas ambientais que privilegiavam a exploração dos recursos naturais com o mínimo controle possível. Tudo isso culminou em 2008 numa grande crise econômica que pôs em risco a organização social estadunidense. Kellner (2016) afirma que, "a mídia e a cultura popular promoveram imagens de violência, caos social, terrorismo e guerra que indiscutivelmente aumentaram a ansiedade social" (KELLNER, 2016, p. 15). Esse contexto socioeconômico e ambiental, foi bastante explorado pelo cinema *hollywoodiano* da época.

O caráter apelativo do cinema catástrofe rende milhões em bilheteria todos os anos. Carregados de efeitos especiais, trilha sonora arrebatadora e imagens que remetem a grandes desastres naturais se apresentam como grande atrativo aos espectadores ávidos pelo sentimento de destruição da humanidade. De acordo com Assis (2016), ao ler Sontag (1987), a autora disserta que "são as coisas, objetos e situações, como os desastres naturais, juntamente com os efeitos especiais e sonoros, que

¹ Doutorando em Sociologia pelo PPGS (UFPE).

² Mestranda em Educação, Culturas e Identidades pelo PPGECI (FUNDAJ/UFRPE).

unem espectador à história e aos personagens, assim como aproximam a realidade da ficção" (ASSIS, 2016, p. 09).

O fascínio pela destruição pode representar não apenas alertas sobre os possíveis *fins* do mundo, mas reativem a nossa memória de medos antigos das civilizações passadas sobre a destruição da humanidade. O cinema tem essa capacidade de alimentar nossa imaginação e dá vazão aos nossos sonhos e desejos, bem como nossos medos. A fascinação pela morte da humanidade e do planeta nos conduz para a reflexão sobre nossos temores como humanidade que intervém e altera a natureza, que produz fome e miséria, que alimenta guerras e promove a destruição do outro. Assim como os antigos mitos presentes em antigas civilizações, o cinema catástrofe flerta com nossos temores em relação a nossa existência na Terra.

O principal objetivo deste artigo é analisar, qualitativamente, como os filmes “Um dia Depois de Amanhã” (2004) e “Eu Sou a Lenda” (2008) representam a cidade de Nova York através do gênero cinema de catástrofe. Para tal análise, foram estudados os longas-metragens “O Dia Depois de Amanhã (2004)”, dirigido por Roland Emmerich, e “Eu Sou a Lenda (2008)”, do diretor Francis Lawrence. Fizemos uma análise descritiva dos principais aspectos presentes nos referidos filmes, que os caracterizam como do gênero cinema catástrofe, bem como, destacamos como a cidade de Nova York é apresentada através da paisagem sonora e imagens observadas.

O CINEMA E NARRATIVAS DO FIM DO MUNDO

O fim do mundo aparece na história da humanidade como um tema recorrente. Em diversas culturas, desde os povos originários até as civilizações mais contemporâneas, houve sempre a necessidade de criar narrativas que colocassem em evidência o apocalipse planetário. Antes da cultura escrita, as narrativas orais se incumbiam de repassar histórias às diversas sociedades existentes. De acordo com Hank (2003), através das narrativas orais existe a possibilidade do acúmulo e transmissão de saberes, uma vez que as narrativas fazem parte da comunicação de um cotidiano social. Segundo o autor, a linguagem, como objeto dessas narrativas, é o instrumento capaz de representar os diversos fatos e acontecimentos humanos e da natureza por meio da fala. No entanto, Hank (2003) alerta que elencar uma série de fatos cronologicamente não constitui uma narrativa. Destaca Hank (2003, p. 120), “para que seja constituída uma narrativa, é necessária uma função, ou seja, um motivo pelo qual ela é contada, um interesse de ordem pessoal”. É nesse sentido que enxergamos as construções narrativas cinematográficas.

A obra cinematográfica se estrutura a partir de narrativas que têm por objetivo contar uma história. Para Leal (2022, p. 16) “[...] as narrativas são um componente fundamental da experiência humana e são partes intrínsecas da nossa diversidade cultural”. Nesse sentido acreditamos que, as narrativas permitem dar diversos sentidos aos diversos modos de interagir e existir no mundo. Leal (2022) reforça que as narrativas “produzem imagens, interpretações, oferecem sentido a pessoas, acontecimentos, afetos e situações” (LEAL, 2022, p. 18). Por isso acreditamos que o aspecto mais interessante de um filme seja a capacidade de provocar nos espectadores ideias, emoções, sentimentos etc., o que torna a narrativa cinematográfica um dispositivo de subjetivação que não se ausenta da parcialidade.

Durante as últimas décadas do Século XX, desastres naturais, guerras, fenômenos sobrenaturais e grandes epidemias foram alvos constantes para a construção de narrativas de fim do mundo no cinema. Segundo Gomes (2021), as culturas do cinema apocalíptico e do filme catástrofe norte-americano estão atreladas ao imaginário criado devido aos aspectos da formação da nação estadunidense, bem como a influência da religião cristã e sobretudo as tensões causadas durante a Guerra Fria. O que sabemos é que a indústria cinematográfica hollywoodiana se encarregou de se apropriar desse imaginário social e passou a ver como esse tipo de produção era rentável. De acordo com Gomes (2021, p. 58), “Hollywood olhava para seus espectadores como clientes dentro de um mercado de entretenimento e entendia que conhecer seus hábitos de consumo ajudariam nas vendas e aumento de ganhos”. Sem sombra de dúvidas foi e ainda é um gênero que vende milhões em bilheteria.

Segundo Kellner (2016), mais recentemente as mudanças climáticas, os conflitos políticos e as desigualdades sociais em virtude do neoliberalismo possibilita pensarmos a vulnerabilidade do planeta que habitamos. Ao discorrer no tocante à pandemia do coronavírus, Krenak (2020) afirma que o modo de funcionamento do mundo está em crise, em colapso. O que desperta enxergar o cenário propício para o desencadeamento de visões acerca do fim da humanidade, que não é uma novidade, porém o cinema frequentemente se encarrega de colocar em cena esse horizonte catastrófico.

Vimos que não é à toa que as narrativas do fim do mundo são constantemente exploradas pelo cinema. Assis (2016, p. 02) afirma que, “o cinema se aproveita dessas preocupações para tornar visíveis hipóteses sobre o tema, criando sagas de zumbis, dilúvios, terremotos, guerras atômicas, vírus e pestes”. Através da linguagem audiovisual se estabelece o recorte narrativo acerca da contemplação fictícia de um iminente fim do mundo. A ficção se encarrega de criar uma espécie de previsão catastrófica do planeta, impondo inúmeras reflexões que se utilizam de recursos imagéticos, textuais,

sonoros, sociais e até filosóficos que desencadeiam a discussão sobre diversos aspectos da realidade humana, entre elas o fim do mundo.

NARRATIVA METODOLÓGICA: O FILME COMO MATERIAL DE ANÁLISE

Ao nos interessarmos por analisar as narrativas fílmicas que representassem as imagens de Nova York em destruição, nos propusemos em apresentar as produções cinematográficas como perspectiva do imaginário social no que se refere às imagens do fim do mundo. Para tanto, nos apoiamos na abordagem qualitativa como escolha metodológica para a escrita deste artigo. A decisão se deu por entendermos que a pesquisa qualitativa se apresenta como uma abordagem que não destina sua atenção, restritamente, para dados quantificáveis. Minayo (2009) explica que,

O universo da produção humana que pode ser resumido no mundo das relações, das representações e da intencionalidade e é objeto da pesquisa qualitativa dificilmente pode ser traduzido em números e indicadores quantificáveis (MINAYO, 2009, p.21).

É nesse sentido que enxergamos os filmes “O Dia Depois de Amanhã (2004)” e o “Eu Sou a Lenda (2008)” como documentos históricos e culturais, pois um filme produz valores e significados que de alguma maneira traduzem o universo humano e da natureza em imagens, efeitos especiais e sons.

Assim, priorizamos examinar e compreender as imagens dos filmes analisados a partir do que entendemos como pesquisa documental. Salientamos que, quando falamos de pesquisa documental esta vai além do uso de documentos impressos como fonte de dados para pesquisa. Todavia, é importante ressaltarmos que tanto na pesquisa documental quanto na pesquisa bibliográfica são utilizados documentos para seus estudos, mas a definição do que é documento pode ser extrapolada quando atribuímos às imagens, músicas, vídeos e/ou filmes, etc. Cellar (2012) discorre que,

Privilegiando uma abordagem mais globalizante, a história social ampliou consideravelmente a noção de documento. De fato, tudo que é vestígio do passado, tudo que serve de testemunho, é considerado como documento ou "fonte", como é mais comum dizer, atualmente. Pode tratar-se de textos escritos, mas também de documentos de natureza iconográfica e cinematográfica, ou de qualquer outro tipo de testemunho registrado, objetos do cotidiano, elementos folclóricos etc. (CELLAR, p. 296, 2012).

Embora os filmes analisados sejam considerados obras de ficção, as histórias apresentadas traduzem a preocupação do ser humano com a ameaça do fim do mundo. Como um documento de comunicação de massa, o gênero catástrofe sempre foi sucesso de vendas nas bilheterias dos cinemas. Segundo Gil (1987) esse tipo de documento possibilita, “ao pesquisador conhecer os mais variados aspectos da sociedade atual e também lidar com o passado histórico” (GIL, p. 162, 1987).

Preferimos analisar descritivamente as fontes de dados desse artigo para que pudéssemos interpretar o fenômeno atribuído à temática pesquisada. No entanto, para isso levamos em consideração a afirmativa de Loizos (2007) quando diz que, “não existem limites óbvios para a amplitude de ações e narrações humanas que possam ser registradas, empregando conjuntamente imagem e som em um filme de vídeo” (LOIZOS, p. 149, 2007). Assim, as cenas foram analisadas sistematicamente, priorizando os pontos que chamaram mais a nossa atenção, em relação à temática discutida, através do enfoque analítico e interpretativo.

Nossa análise partiu, portanto, não só das imagens, mas do apelo estético e da paisagem sonora empregados nos filmes em questão. Nesse sentido concordamos com Rose (2007), as imagens podem nos dizer muita coisa, porém outros recursos, que compõem a realização de um filme, são capazes de gerar vários sentidos. Para o autor,

A dimensão visual implica técnicas de manejo de câmera e direção, que são apenas secundariamente texto. Elas produzem sentidos, certamente, mas esses sentidos são gerados por técnicas de especialistas (ROSE, p. 345, 2007).

Por fim, acreditamos que a pesquisa documental, a partir do uso de filmes cinematográficos, como fonte de dados para pesquisa científica, se apresenta como método que permite a identificação de mensagens, discursos e sentidos provenientes da narrativa ficcional. O filme, como objeto empírico, comporta dimensões estéticas, discursivas e subjetivas preenchidas de intencionalidades ou não, que exalam certo nível de complexidade que não são compreensíveis a partir de um estudo quantificável. Assim, com o propósito de decodificar o conjunto de sentidos e expor alguns questionamentos atrelados às narrativas apocalípticas da destruição do Planeta Terra, enveredamos sob o prisma qualitativo da pesquisa científica e suas particularidades. Posto isto, nos parágrafos adiante procuraremos detalhar nossa análise dos filmes “O Dia Depois de Amanhã (2004)” e “Eu Sou a Lenda (2008)” e nossas impressões acerca do cinema catástrofe dos EUA.

FILMES ANALISADOS

"Eu sou a Lenda" é um filme de ficção científica e terror lançado em 2008, dirigido por Francis Lawrence e estrelado por Will Smith. O filme inicia mostrando o anúncio da cura do câncer a partir da mutação do vírus do sarampo. O filme se passa em um futuro não muito distante onde o vírus, que se torna mortal, transforma a maioria da população mundial em criaturas semelhantes a zumbis.

O personagem principal, o cientista militar Robert Neville, interpretado por Will Smith, é aparentemente o único sobrevivente em Nova York, que se tornou uma cidade fantasma após a disseminação do vírus. Neville passa seus dias investigando a doença em um laboratório improvisado em sua casa e procurando por outros sobreviventes, enquanto luta contra a solidão e o medo constante de ataques dos infectados.

Enquanto o tempo passa, Neville descobre que os infectados estão evoluindo, tornando-se mais inteligentes e organizados, o que o leva a questionar a verdadeira natureza de sua situação e sua própria sanidade. Neville acaba fazendo uma descoberta que pode levar a uma cura para o vírus, mas precisa lutar para sobreviver e proteger suas descobertas enquanto é perseguido pelas criaturas noturnas que habitam a cidade.

O filme é uma história emocionante de sobrevivência em um mundo pós-apocalíptico, com cenas de ação intensas e efeitos visuais impressionantes. Will Smith entrega uma atuação forte e convincente como o último sobrevivente da humanidade, em uma luta desesperada para encontrar uma cura e sobreviver a qualquer custo.

"Um Dia Depois do Amanhã" é um filme de ficção científica e desastre natural lançado em 2004, dirigido por Roland Emmerich e estrelado por Dennis Quaid, Jake Gyllenhaal e Emmy Rossum. O filme retrata uma catástrofe climática global, que é provocada pelo aquecimento global e leva a uma nova era do gelo.

O filme começa com o climatologista Jack Hall, interpretado por Dennis Quaid, alertando que a mudança climática pode desencadear uma nova era do gelo. No entanto, seu aviso é ignorado pelos líderes mundiais, e uma série de eventos catastróficos começa a ocorrer em todo o mundo, incluindo tempestades de granizo, tornados, enchentes e nevascas recordes.

Enquanto isso, o filho de Jack, Sam, interpretado por Jake Gyllenhaal, está em Nova York participando de uma competição escolar quando a cidade é atingida por uma tempestade de proporções épicas. Sam e um grupo de sobreviventes buscam refúgio em um edifício alto da cidade, enquanto seu pai tenta atravessar o país para resgatá-lo, enfrentando diversas adversidades pelo caminho.

O filme retrata a luta desesperada dos personagens para sobreviver em um mundo onde a maioria das cidades está congelada e a sociedade está à beira do colapso. Enquanto a situação fica cada vez mais desesperadora, os personagens enfrentam decisões difíceis e precisam trabalhar juntos para sobreviver em um mundo em constante mudança.

A película é conhecida por seus efeitos visuais impressionantes e cenas de ação emocionantes, enquanto oferece uma mensagem séria sobre os perigos do aquecimento global e as consequências potencialmente catastróficas que o desrespeito ao meio ambiente pode causar.

NOVA YORK: IMAGENS DO APOCALIPSE E CATÁSTROFES

Nos filmes analisados, Nova York é retratada como uma metrópole moderna e vibrante, mas também notamos que se apresenta como vulnerável e suscetível a desastres. Em “O Dia Depois de Amanhã (2004)” e “Eu Sou a Lenda (2008)”, apresentam a cidade como o epicentro da crise, onde os personagens enfrentam desafios épicos para sobreviver. Além disso, eles geralmente também destacam a força e a resiliência da cidade e de seus habitantes, retratando-os como capazes de superar os obstáculos e reconstruir suas vidas após a tragédia.

A visualidade adotada pelo cinema estadunidense em filmes catastróficos envolve, em termos estéticos, características em comum: a tonalidade, no caso da cidade de Nova York, compreende tanto a paisagem modificada - com grandes arranha-céus cinzentos - quanto o fator da devastação gerada por eventos trágicos ao longo das narrativas. A fumaça produzida por demolições ou o gelo derivado de mudanças climáticas se mescla com os edifícios que ainda se mantêm de pé em cenas monocromáticas. As escolhas de figurino, cobertos em diversas situações por sujeira e resíduos poluentes derivados de incêndios, também influenciam na composição de um cenário de tonalidade predominantemente cinza.

Além da paisagem visual, outra particularidade atribuída à representação da cidade de Nova York é o fator sonoro. Em obras onde o apocalipse destrói as cidades durante o filme, sons de batidas de carro, buzinas, passos apressados e gritos são quase uma regra. Já num cenário pós-apocalíptico, o silêncio absoluto assusta pela reiteração de um vazio fúnebre em uma conjuntura anteriormente urbana. O som suave de correntes de ar e a ausência de uma ambiência sonora que engloba elementos de origem humana geram uma inquietação de proporções similares à provocada pelo cenário de devastação. A solidão prevalece, tanto na imagem quanto na paisagem sonora.

A análise de artifícios estéticos presentes no cinema de catástrofe contemporâneo, especificamente em relação à cidade de Nova York, requer uma visão que leve em consideração as

modificações humanas, espaciais e sonoras entre os períodos anteriores e posteriores aos eventos apocalípticos presentes em cada obra. É importante investigar quais construções são atingidas e quais mantêm-se intactas, sobretudo quando se examina uma cidade cujos monumentos turísticos e avenidas abarrotadas de pessoas são extensivamente representados no cinema. As movimentações humanas diante de uma tragédia, também, são pertinentes para a contextualização imagética de obras com teor catastrófico.

Através da compreensão de elementos técnicos e narrativos em filmes do gênero de catástrofe, pode-se chegar a um ponto em comum: a constante exibição de lugares familiares sendo aniquilados. Um míssil atinge a ponte do Brooklyn em “Eu Sou a Lenda” (2008); um terremoto amedronta o Vaticano e provoca o desmoronamento da Capela Sistina no filme 2012 (2009); um tornado gigantesco derruba sem esforços o letreiro de Hollywood em “O Dia Depois de Amanhã” (2004). São inúmeras as representações de locais cruciais para a construção histórica humana e sua preservação sofrendo danos irreparáveis por meio de fenômenos naturais com proporções amplificadas.

O uso irrestrito da memória afetiva e familiaridade do espectador diante de cidades ou paisagens específicas serve para que uma maior comoção possa ser alcançada nas salas de cinema. No caso da cidade de Nova York, a Estátua da Liberdade sendo atingida por um tsunami no pôster promocional de “O Dia Depois de Amanhã” (2004) provoca angústia ao mesmo tempo que intriga: como poderia ser possível um monumento tão eternizado na memória da sociedade, cujo valor cultural e histórico é imensurável, vir a ser destruído? Como pode a Times Square estar completamente debaixo d’água? O que pode ter provocado isso? O que quer que seja, deve dispor de um poder de devastação muito significativo.

A associação imagética que se cria entre o apocalipse e a representação de monumentos de caráter atemporal em estado de desmoronamento revela a gravidade de fenômenos naturais e eventos catastróficos durante os filmes que se passam na cidade de Nova York. Percebe-se como os incidentes que se desenvolveram ao longo das narrativas podem alterar permanentemente a humanidade através das mudanças arquitetônicas das metrópoles. O cenário que dias anteriores era considerado em condição de estabilidade e perpetuidade se esvai em uma questão de segundos diante dos olhos do espectador, que reflete acerca da sua própria condição humana diante da possibilidade de uma nova grande extinção terrestre.

CONCLUSÃO

Percebemos que os filmes em questão partem de uma perspectiva que orienta, de alguma maneira, nossos olhares para a relação ser humano e natureza. Bem como, constrói a visão catastrófica de um determinado lugar, no caso a cidade de Nova York como cenário da destruição. Além disso, notamos que no cinema catástrofe a natureza deixa de ser objeto de intervenção do ser humano e passa a ser objeto ativo que inverte a relação: dominada (natureza) X dominador (ser humano). Nova York, megacidade, é sucumbida pela força da natureza que a altera e reconstrói um novo cenário apocalíptico por meio da aniquilação da racionalidade e existência humana.

Nos filmes analisados, o teor imagético da constante obliteração de monumentos e construções famosas, como é o caso da estátua da Liberdade e do Empire State Building, provoca uma avaliação a respeito do fascínio pela tragédia inerente ao público-alvo de tais filmes. Portanto, pode-se afirmar que os longas-metragens com representações apocalípticas da atualidade possuem uma conexão intrínseca com o desejo pela destruição do planeta.

Por fim, podemos afirmar que a representação de Nova York como cenário de catástrofes no cinema, também, reflete a importância da cidade como centro financeiro, político e cultural dos Estados Unidos. Além disso, ela também pode ser vista como uma metáfora para o poder e a fragilidade da sociedade moderna, retratando as ameaças que enfrentamos como uma sociedade global.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, C. **O cinema catástrofe: uma revisão conceitual**. In: Intercom Centro-Oeste. 2016.
- CELLARD, André. **A análise documental**. In: POUPART, Jean. A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1987.
- GOMES, De Matos. **O Apocalipse no Cinema Catástrofe Estadunidense do final do Século XX**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, p. 130. 2021.
- HANKE, Michael. **Narrativas orais: formas e funções**. Contracampo (UFF) , Rio de Janeiro, v. 7, p. 117-126, 2003.
- KELLNER, D.. **O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood**. ATRIZES, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 13-28, jan. 2016.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LEAL, Bruno Souza. **Introdução às narrativas jornalísticas**. – Porto Alegre: Sulina, 2022.
- LOIZOS, Peter. **Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa**. In: BAUER,. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- ROSE, Diana. **Análise de imagem em movimento**. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MARCAS DA VIOLÊNCIA OBSTÉTRICA: UMA ANÁLISE LITERÁRIA- ETNOGRÁFICA DO CORPO E SUAS REPRESENTAÇÕES

Maiara Ricalde Machado Avanci (UFMS)¹
maiara_avanci@hotmail.com

O PODER SIMBÓLICO

O poder simbólico é um ato capaz de conquistar algo tão quanto à força física ou econômica é capaz de alcançar, ou seja, o mesmo passa despercebido pelos envolvidos (BOURDIEU, 2007). Tal poder está atrelado nas relações de desigualdade existentes entre a gestante e os profissionais. O cuidado ao parto é garantir o bem-estar à parturiente através de um contato mais íntimo, no entanto a supremacia das técnicas assistenciais e o saber-fazer-agir desses profissionais tornam esse público alvo da violência obstétrica como consequência do poder simbólico (SILVEIRA; FERNANDES, 2006).

De acordo com Bourdieu (2007), este poder simbólico serve para legitimar uma ordem. Em outras palavras, o autor defende a existência de hierarquias que existem para legitimar estas distinções. Tais fatores são visíveis quando se trata de instituições de saúde, onde há uma existência hierárquica claramente estabelecida entre parturientes – médicos – enfermeiros.

Bourdieu (2007) traz ainda que este poder simbólico se trata, por conseguinte, de uma força não visível, que atua disfarçadamente por meio da enunciação, na qual o influenciador exerce seu poder sobre o dominado e ambos por vezes percebem, ou não, esta relação de dominação. Portanto, na perspectiva do autor, esse poder simbólico pode se concretizar por meio do convencimento, da subordinação e de discursos enviesados e envolvidos em um sistema simbólico. Neste caso, as classes dominantes teriam uma dialética capaz de influenciar, ao passo em que as classes dominadas valorizariam estes discursos.

Trazendo tais aspectos para a temática da violência obstétrica, torna-se perceptível o quanto há a existência de uma cultura que tolera desrespeitos e abusos na assistência ao parto. Tais aspectos possuem grande relação com algo já observado por Bourdieu (2007), quando o autor explicita que

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), orientanda do Prof. Dr. Francesco Romizi (PPGAS/UFMS).

este poder simbólico possui entranhas na dominação de uma classe sobre outra, onde a categoria dos dominantes é capaz de impor seu próprio domínio ainda que com certa sutileza.

Nos discursos aqui presentes, tais sutilezas se manifestam, por vezes, em um aparente “cuidado maior” com o binômio protagonista no parto.

Observa-se, portanto, no campo aqui inserido, o quanto mulheres gestantes podem se tornar vítimas de um poder simbólico exercido por profissionais da área da saúde, especialmente por serem mulheres em condições vulneráveis. Refletindo acerca dos efeitos destas condições na proposta de Bourdieu (2007), é possível notar como a violência obstétrica pode tornar-se uma expressão de um poder simbólico, uma vez que é comum que nestas relações haja a “dominação de profissionais sob as pacientes”.

Outros aspectos facilmente observáveis dentro dos discursos aqui imprimidos, mostram como as relações de comunicação, também expostas por Bourdieu (2007), estão presentes nas relações entre profissionais de saúde e pacientes, e o quanto estas relações estão marcadas pelo poder impresso em seus discursos. Tais relações de poder possuem início, como será visto mais para frente, desde o momento do pré-natal, concluindo assim, por conseguinte, seu papel como “instrumento de imposição e de legitimação da dominação”, que, nas palavras de Bourdieu (2007), “contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra”, o que, constitui, por fim, a violência simbólica.

Nos discursos aqui presentes, vê-se, mais ainda, a existência intencional de termos usualmente médicos durante o parto e o trabalho de parto, de maneira que a gestante ou parturiente pouco compreenda os “símbolos comunicantes” utilizados entre profissionais de saúde. De acordo com o pensamento de Bourdieu (2007), os profissionais de saúde utilizam-se, portanto, de instrumentos de conhecimento e de expressões ou taxonomias arbitrárias, de forma a “tornar confusa” à parturiente a comunicação estabelecida entre os profissionais durante o trabalho de parto.

Como produto de um “poder simbólico”, a violência obstétrica ofusca o protagonismo da parturiente durante o processo de parturição, concretizando lhe sentimentos de medo e insegurança, transformando a experiência do parir em uma, como descrito posteriormente por uma das interlocutoras, “experiência fortemente invasiva”, ao ponto de se tornar, portanto, não somente uma experiência traumatizante, como também, uma experiência baseada em um poder simbólico que reforça, ao mesmo tempo em que imprime justificativas aos abusos exercidos por profissionais de saúde.

Ademais, a violência obstétrica se concretiza na dominação do corpo feminino, especialmente quando o profissional de saúde determina, por exemplo, o posicionamento do corpo da mulher durante o trabalho de parto, exercendo assim seu poder sob o corpo feminino, e levando, ainda que inconscientemente, a parturiente à aceitação desta imposição infundada. Nas palavras de Bourdieu:

Os dominantes contribuem, muitas vezes à sua revelia, ou até contra a sua vontade, para sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos, assumem muitas vezes a forma de emoções corporais – vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa – ou de paixões e sentimentos – amor, admiração, respeito – emoções que se tornam ainda mais dolorosas por vezes, por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar, o desajeitamento, o tremor, a cólera ou a raiva onipotente, e outras tantas maneiras de se submeter, mesmo de má vontade ou até contra a vontade, ao juízo dominante (BOURDIEU, 2002, p. 25).

É preciso compreender, porém, em quais esboços esta dominação se torna, inconscientemente, “aceita” pelas parturientes. Por “aceita” aqui, não pretende-se calcar um significante de culpabilização da vítima, mas sim da compreensão de que o poder simbólico se ramifica estruturalmente a partir de uma subordinação permissiva que inicia-se em uma admiração, ou, menos ainda, em um “respeito” ao profissional de medicina que exerce o atendimento obstétrico, colocando este profissional como sábio, e, por conseguinte, dominante da cena de parto alheio, ao ponto de poder manifestar seu poder através de um “sistema duradouramente inscrito”.

OS DESAFIOS DO FAZER ETNOGRÁFICO

Ainda perante esta pesquisa, reflito agora sobre os desafios do fazer etnografia, especialmente pelo motivo de, como pontuado por Geertz (1989), a etnografia é, do início ao fim, uma imersão na escrita, sendo a escrita etnográfica uma experiência que imerge na tradução textual e na observação de comportamentos, que pretendem, ademais, somar-se com as perspectivas das interpretações dos interlocutores sobre os eventos de partos violentos. Das reflexões trazidas sobre este método, Geertz ainda pontua:

A observação participante serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o interior e o exterior dos acontecimentos de um lado, captando o sentido das ocorrências e gestos específicos, através da empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar estes significados em contextos mais amplos. Acontecimentos singulares, assim, adquirem uma significação mais profunda (GEERTZ, 1989).

Como pontuado por Geertz (1989), a escrita etnográfica é produzida no campo, porém, sua real elaboração será feita em outro lugar. Neste trabalho, utilizou-se de cadernos de campo e contextualiza-se em um trabalho que separa a experiência de pesquisa e as ocasiões discursivas.

Nas etnografias aqui apresentadas, vê-se um espaço de diálogo entre interlocutores e o escritor, num processo de “visão compartilhada da realidade”.

Posteriormente, Geertz (1989) centra-se nos modos de autoridade: o experiencial, o interpretativo, o dialógico e o polifônico. O modelo clássico de autoridade, é, de acordo com o autor,

o experiencial. Como exemplo deste modelo, o autor cita Malinowski, que utiliza-se do “eu estive lá”.

Além disso, pode-se inferir o raciocínio de que um dos maiores desafios do fazer etnográfico está centrado na necessidade de entrar em relação com as pessoas para concretizar este fazer.

No caso das ciências da saúde, há uma complexa “restrição de acesso”, que se converte em um “fechamento da possibilidade de perceber o pesquisado como o outro nas suas dimensões sociais e culturais” (DALMOLIN; LOPES; VASCONCELLOS, 2012). Neste sentido, a etnografia se apresenta como possibilidade para ir além destes limites pessoais, compreendendo mais profundamente a trajetória narrada pelo interlocutor.

Neste desafio prático do fazer etnográfico, encontra-se uma tentativa de colocar a atenção sobre os usos sociais que os indivíduos, durante esta pesquisa, fizeram de seus recursos verbais (ABU-LUGHOD, 2018), atentando-se ao fato de que aqui, estarão também presentes “etnografias do particular”, como proposto por Lila Abu-Lughod (2018), reconhecendo que nestes discursos estão impressos experiências únicas de cada mulher, que não podem, ao menos no princípio, corresponderem a um todo generalizante.

Realizei esta pesquisa a partir de “narrativas de parto” e “trajetórias de parturição” utilizando da etnografia como metodologia de pesquisa.

O uso de trajetórias de vida como método de pesquisa permitiu-me identificar de que maneira a percepção e prática das parturientes são capturadas por “discursos de saber-poder” ou “dispositivos de controle”.

A abordagem etnográfica utilizada envolveu a observação participante e a escuta de relatos de mulheres. Durante a pesquisa evitei, ao máximo, realizar perguntas direcionadas que ultrapassassem meu interesse em escutar a experiência de acordo com o modo que cada mulher decidiu, por si própria, contá-la.

A etnografia aqui presente faz vir à tona a ideia de que o parto é, para a parturiente, um “situar-se no mundo”. Escutar a vivência de parto destas mulheres desloca-me, como pesquisadora, do meu “lugar”, e permite-me explorar outros devires desconhecidos, chocantes e inesperados. Tais lugares permitem não somente a produção de afetamentos, mas também conexões que resistem aos paradigmas obstétricos formais e salvaguardados em uma coesão científica e institucionalizada.

O maior privilégio de realização da presente pesquisa advém do fato de que a pesquisa etnográfica permite não somente a “potencialização” de vozes femininas, como agregar novas reflexões acerca de uma conjectura de mulheres que decidiram não se calar e confiaram a mim suas narrativas. Até o presente momento, deparei-me com diversos trabalhos na área da saúde que privilegiavam e selecionavam, em sua suma maioria, as vozes de profissionais da saúde, enfermeiros e médicos em especial. Outros trabalhos, centram-se especialmente no paradigma do “parto

humanizado”, partos que compunham situações de mulheres que foram respeitadas em seus desejos, vontades, protagonismos e anseios.

Ao alavancar as prioridades etnográficas para as vozes e perspectivas de mulheres que pariram, pretendo trazer elementos novos para o debate da violência obstétrica. Esta pesquisa pretende, portanto, não somente trazer para a discussão acadêmica cenas de parto que foram protagonizadas por mulheres, mas abarcar tais contextos narrados por elas próprias, viventes deste processo.

No início desta pesquisa, confesso ter buscado um “padrão” nas narrativas destas mulheres. Apesar de tê-lo encontrado por diversas vezes, vozes dissonantes e experiências únicas fizeram-se marcantes nos relatos encontrados como pesquisadora. Tal fato fez-me compreender como pesquisadora e atual etnógrafa desta pesquisa, que, muito além de serem ouvidas e poderem desabafar sobre suas trágicas experiências, estas mulheres desejam ser singularizadas em seu processo de parturição.

Tal singularidade fez-me buscar mulheres individualizadas, não presentes em grupos militantes feministas ou pela causa do parto. Encontrei-as, porém, noto que ainda que muitas das interlocutoras resistam ao rótulo de “feminista”, muitas das lutas atuais e pensamentos destas mulheres partindo-se de suas traumáticas experiências convergem com este movimento. Estas relações são, sobretudo, históricas, uma vez que o movimento feminista mobiliza pautas como direitos humanos, reprodutivos e sexuais, demandando, inclusive, novas perspectivas no processo de parturição e adesão clara ao movimento do parto humanizado por instaurar um processo de protagonismo e decisão da mulher. Ao despertarem para a repulsa e entendimento negativo sobre o fato de terem sido infantilizadas, menosprezadas e tratadas como subalternas durante seus partos, tais mulheres não dissociam seus pensamentos de movimentos que preguem o “pertencimento do próprio corpo” como uma pauta necessária de luta e problematização.

Foi entre as décadas de 1960 e 1980 que o movimento feminista passou a compor um diálogo que possibilitou a reflexão sobre a autonomização do corpo da mulher e os direitos sexuais e reprodutivos. No início, este processo se deu com o advento da Revolução Sexual, ocorrida em 1960, que marcou a busca por um método contraceptivo que não somente fosse capaz de controlar o processo reprodutivo, mas de dar esse controle para a mulher sobre seu próprio corpo e decisão acerca de sua fertilidade (Carta Capital, 2016). Através desta descoberta, as mulheres propulsionaram o impulso necessário para iniciarem um processo de libertação da dominação masculina.

As mulheres feministas da área da saúde engendraram, na ação política, o enunciado de “o meu corpo me pertence”, e sua base foi buscada na matriz do resgate do direito ao corpo e ao conhecimento sobre ele, para terem nas mãos o destino e o caminho de suas vidas (OLIVEIRA, 2005).

Mello e Carvalho (2018), abarcam a reflexão sobre como os discursos feministas se modificaram ao longo dos anos, mas, ao mesmo tempo, mantiveram a faceta da autonomia do corpo feminino como instrumento mediador de pautas. Um exemplo de um novo meio de discussão, foi a internet e as redes sociais, fator que permitiu não só uma sociabilidade e troca de experiências entre mulheres, como também a imersão de um novo pensamento que ressignifica o corpo e seus sentidos.

Nesse sentido, a antropologia feminista tem se transformado em um instrumento valioso para novas reflexões sobre o poder e as relações estabelecidas entre os sujeitos e os corpos, especialmente no tocante ao processo de subordinação do corpo feminino em relação ao corpo masculino.

Se termos como “empoderamento”, “autoria” e “protagonismo” foram usados pelo movimento feminista para fazerem referência à igualdade de oportunidades trabalhistas num passado não muito distante, hoje, tais termos se fazem presentes nos grupos de mulheres ativistas pelo parto humanizado, essencialmente para fazerem alusão à uma ressignificação do parto. Para Badinter (ano), tais conjecturas sinalizam neomaternalismos, e, muito além, um “novo feminismo”.

Diversos artigos já buscam discutir a questão da violência obstétrica como violência de gênero. Neste caso, o parto passa a ser visto como um evento que é produzido na cultura e pela cultura.

A medicalização do corpo feminino se apresentou de forma específica nos processos relacionados à gravidez e ao parto, centrando se em uma visão bastante pessimista da natureza feminina, que passaram a tornar o corpo da mulher um corpo passivo (TORNQUIST, 2004, p.72).

Emily Martin (2006) argumenta que a partir da emergência do capitalismo, o corpo passaria a ser enxergado como um maquinário, uma força produtiva. desta maneira, o parto passa a ser enxergado como uma linha de montagem, seguindo aos moldes do Taylorismo, onde a produção final seriam seres humanos. Como consequência, a mulher deixou de protagonizar o próprio parto, que passou a ser controlado por médicos. Os saberes femininos até então relacionados à gestação e ao parto, passam a serem desfavorecidos, para que se favoreça os saberes médicos e científicos. Parteiras, passam então a serem proibidas de partejar. O fórceps marca o ápice da intervenção masculina e o símbolo de um parto patológico que passa a ser controlado por médicos homens. Partos assistidos por parteiras, na modernidade, passaram a serem vistos como sinônimo de retrocesso, um evento que só ocorre em locais mais “rústicos”, enquanto o parto realizado por médicos é associado ao conceito de civilidade.

O declínio da parteira e a ascensão do parto mecanicamente manipulado e assistido por homens seguiu de perto a grande aceitação cultural da metáfora do corpo como máquina do ocidente e a aceitação da metáfora do corpo feminino como uma máquina defeituosa - uma metáfora que afinal formou a fundação filosófica da obstetrícia Moderna (DAVIS-FLOYD, 2003, p.51).

Vieira (2002) ressalta que o processo de medicalização do corpo feminino, não só objetificou este corpo, como também o fez ser enxergado como um corpo reprodutor, a partir da naturalização de um papel social da maternidade, que é tomado como destino biológico único para todas as mulheres.

A ideia de natureza feminina baseia-se em fatos biológicos que ocorrem no corpo da mulher - a capacidade de gestar, parir e amamentar, assim como também a menstruação. Na medida em que essa determinação biológica parece justificar plenamente as questões sociais que envolvem esse corpo, ela passa a ser dominante, como explicação legítima e única sobre aqueles fenômenos. Daí decorrem ideias sobre maternidade, o instinto maternal e divisão sexual do trabalho como atributos naturais e essenciais à divisão de gêneros na sociedade (VIEIRA, 2002, p.31).

De acordo com Scott (1995, p. 89), gênero é um “campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado”. Com base em Bourdieu, a autora afirma que, à medida que as diferenças de gênero estruturam a percepção e a organização simbólica de toda a vida social e estabelecem distribuições de poder (controle ou acesso diferencial a recursos materiais e simbólicos), o gênero se articula à concepção e construção do próprio poder (CARVALHO, 2003).

O gênero passa a ser então entendido como uma distribuição de poder social. Tal distribuição esbarra nas questões de saúde, a exemplo da violência obstétrica, que se encaixa na categoria de violência de gênero. Este tipo de violência passa despercebida pela mulher, que a enxerga como “necessária” e “naturalizada” (CARVALHO, 2003).

A primeira interlocutora com quem tive contato foi a Eduarda, mulher branca de vinte e um anos completos, primípara e manicure. Eduarda já era uma mulher que expunha nas redes sociais seu relato do primeiro parto de sua vida, um parto violento:

Eu demorei muito tempo para falar sobre isso porque eu não tinha noção do que eu tinha passado emocionalmente e como o que eu vivi era realmente uma violência obstétrica. Eu tinha algumas noções, coisas que me incomodaram ali, mas eu não tinha esse peso tão forte do que tinha acontecido porque eu acreditava que aquilo era o melhor, acreditei que era daquele jeito que tinha que ser feito. Foi só mais para a frente que comecei a estudar e entender mais a fundo o que aconteceu (...)

Posteriormente, Eduarda conta como foi sua experiência de parto:

Eu me senti esquecida desde a hora que cheguei no hospital. Quando decidi ir ao hospital já sentia as contrações tinha mais de cinco horas. Mal cheguei à enfermeira já pedi para que eu ficasse deitada na cama. Expus para ela que eu queria andar, ao passo que ela ordenou que eu ficasse deitada de barriga para cima esperando passar a dor. Neste momento, já senti uma insegurança e liguei para meu marido pedindo para que ele viesse.

Além disso, observa-se no relato de Eduarda uma tentativa constante dos profissionais de saúde em controlar seu corpo desde a sua chegada, até o desenrolar completo deste processo quando o trabalho de parto se iniciou:

Quando o trabalho de parto começou eu comecei a sentir uma queimação muito forte, mais tarde descobri que isso chamava círculo de fogo, mas na hora eu não sabia e reclamei pra enfermeira dessa queimação, então ela me deitou na maca, amarrou meus dois braços e não deu nem tempo de me assustar com isso, porque logo o médico começou a fazer uma força encima de mim para tentar tirar minha bebê para fora...ela saiu muito rápido, e na hora que eu a vi chorar foi lindo, mas eu tava me sentindo triste ao mesmo tempo e extremamente invadida

Daniela, anestesilogista, foi um caso curioso ao qual tive oportunidade de obter o relato. De classe alta, branca e médica visitante da própria maternidade em que foi violentada, ela conta com indignação seus momentos difíceis durante o parto de sua segunda filha. Daniela relata que o momento crucial em que percebeu que estava sendo negligenciada foi já durante o trabalho de parto, onde percebeu que mesmo tendo relatado todos os seus desejos para a equipe médica, nenhum deles se concretizou durante o processo de parturição, especialmente desejos que Daniela nutria por já conhecer o processo de humanização do parto. Um deles refere-se ao fato de que Daniela desejava poder cortar o cordão umbilical de seu bebê no momento em que ele parasse de pulsar, desejo que, além de não ter sido atendido, foi ignorado quando o médico realizou o rompimento do cordão antes mesmo que este parasse de pulsar.

Durante o parto não me deixaram cortar o cordão do meu filho e isso era algo que eu queria muito, eu havia pedido isso para a equipe médica antes, mas assim que ele nasceu logo veio uma médica desconhecida por mim e arrancou ele dos meus braços com muita força dizendo que precisava avaliá-lo e cortar o cordão. Logo depois preocupei-me, pois meu filho não estava chorando, ao passo em que a médica ignorou minha preocupação e não me respondeu quando perguntei se era normal bebês não chorarem. Depois do meu parto tenho pesadelos quase todos os dias com esse momento e desenvolvi um cuidado excessivo com meu filho, que hoje estou tratando.

Jennifer, enfermeira, 26 anos, conta sua experiência traumática sobre o nascimento de sua primeira filha.

Tiveram diversos atos violentos diferentes durante meu parto. Um combo mesmo. Sofri uma episiotomia que resultou em seis pontos. Também me fizeram manobra de Kristeller. Até hoje sofro com dores nas minhas relações sexuais por conta da episiotomia e tenho muitos traumas psicológicos que vieram da minha experiência negativa de parto. O meu parto não me traz boas lembranças porque eu era muito jovem, tinha somente dezoito anos quando minha filha nasceu e fui muito mal-

informada durante meu pré-natal. Além disso, me botaram ocitocina e foi realizado o exame de toque em mim muitas vezes. Fiquei assustada com quanto um parto hospitalar poderia ser caótico, não me senti tranquila em momento nenhum, queria muito ir para casa.

“ELA FALOU: NÃO PRECISA GRITAR, NÃO PRECISA FAZER ESCÂNDALO. DAÍ PRA FRENTE EU COMECEI A TENTAR ABAFAR MEUS GRITOS COM UM TRAVESSEIRO NA MINHA CARA”, CAROLINA.

Carolina foi internada às 18 horas da tarde na maternidade, com 6 cm de dilatação. Carolina ficou sem suas acompanhantes, que no caso eram sua cunhada e sua irmã, a pedido da própria equipe de saúde, que a solicitou que entrasse sozinha e vestisse o avental que lhe foi entregue.

Carolina trabalha como cabelereira não independente em um salão credenciado, e disse que recebe, aproximadamente, um salário mínimo. É uma mulher negra, e pariu seu primeiro filho aos 35 anos. Divorciada do pai da criança, ela conta que não o comunicou quando deu entrada na maternidade.

Ao chegar na maternidade, Carolina relata que estava muito ansiosa, as contrações já eram doloridas, e ela precisava todo o tempo se apoiar em algum local para suportar a dor. Carolina relata também já ter chegado de mau humor na maternidade, devido ao fato de estar sentindo muitas dores.

Depois de algumas conversas que sua irmã teve com a equipe de saúde, permitiram que a irmã de Carolina entrasse no quarto.

Minha irmã estava preocupada comigo. Ela foi perguntar se as enfermeiras não me dariam nenhuma ajuda, porque desde a hora em que cheguei eu fiquei sozinha. Depois disso foi que duas enfermeiras, que estavam no plantão da noite, começaram a entrar no meu quarto para me examinar, escutar os batimentos do meu bebê, e também ficavam, sempre que vinham, me fazendo toque. Numa das vezes que elas vieram para o meu quarto elas falavam que estavam com a impressão de que meu bebê tinha feito mecônio, eu perguntei o que que era isso, e elas disseram que era um negócio primário que tem no intestino do bebê, mas que ainda não era cocô, então falaram que nesse caso o melhor seria o tomar a ocitocina pra gente acelerar logo o trabalho de parto. Nessa hora eu já comecei a ficar de mais mau humor, eu estava sentindo muita dor, mas pensei que eu vou até o fim, porque eu queria ter meu filho de parto normal. Elas me deixaram mais de uma hora com esse soro de ocitocina na minha veia e isso começou a me deixar mais irritada porque tava doendo mais ainda quando começou a aumentar a contração. Eu comecei a morrer de nervosismo. Aí eu falei para as enfermeiras que eu não queria mais aquele hormônio, porque eu não aguentava mais de dor, e elas insistiram para eu manter o soro, comecei a ficar tão desesperada que arranquei o soro com a minha própria mão. Nessa hora as enfermeiras ficaram brava, ficaram tentando brigar comigo, mas no final me deixaram sem o soro mesmo. Daí uma das enfermeiras virou pra mim e falou: “ já que você não quer o soro pelo menos anda e agacha, porque se não seu

bebê não vai descer”. Eu fiz o que ela mandou, mas andar começou a piorar mais ainda aquela dor. Eu falei pra ela que eu preferia ficar deitada na cama. Ela virou pra mim e falou: “você só vai atrapalhar o ritmo desse trabalho de parto”. Nisso a médica chegou, eu pedi desculpa pra ela, falei que eu queria muito parto normal, mas que eu não estava conseguindo. Aí a médica falou que eu tinha que ter vergonha de ser uma mulher grande, gorda e forte desse jeito falando isso, que estava tudo ótimo, que eu estava conseguindo sim. Nisso eu comecei a gemer de dor, e ela falou não precisa gritar, não precisa fazer escândalo, e eu fiquei morrendo de vergonha nessa hora. Daí pra frente eu comecei a tentar abafar meus gritos com travesseiro na minha cara.

Carolina conta que, posteriormente, uma das enfermeiras entrou no quarto novamente, e começou a perguntar a razão pela qual ela estava tão nervosa:

Ela começou a perguntar por que do meu nervosismo, por que eu estava tão irritada. Aí ela falou que uma hora eu ia ter que parar de me irritar e colaborar para poder fazer com que o meu trabalho de parto andasse. A verdade é que meu trabalho de parto estava bem lento, e eu já tava bem impaciente e não aguentando de dor. Fui ficando cada vez mais irritada, daí comecei a pedir cesárea. Aí a enfermeira virou pra mim e falou “mãezinha não é assim não, para fazer cesárea tem que ter indicação clínica, ninguém vai te dar uma cesariana, quem pode decidir isso é só a médica”. Comecei a ficar com tanta dor que arranquei até o negócio de ferro do banheiro que servia para segurar a toalha, eu socava a parede. Decidi ligar pra uma amiga minha que é enfermeira. Nessa hora eu já tava com 10cm de dilatação. Pedi um pano quente, uma bolsa, alguma coisa pra botar na minha barriga porque tava doendo demais. A enfermeira ignorou totalmente, só me olhou e saiu, não voltou com o pano nem nada. Ai eu comecei a falar pra minha irmã que eu queria ir embora dali, que eu não tava mais aguentando de dor. Até minha irmã começou a ficar nervosa comigo, falou que eu tava fazendo ela passar vergonha já. Comecei a me sentir muito fraca, a enfermeira veio e eu falei que tava fraca, aí ela falou “tá fraca mais tá viva filha, vai conseguir, só concentrar. Você não sabia que pra parir ia sentir dor não?” Nessa hora ela me colocou na bola e ficou me mandando fazer alguns movimentos pro meu filho nascer. Eu detestei, queria ficar deitada, mas fiz. Depois de muitas horas de sofrimento eu pari meu filho, ele nasceu pesando 4kg era muito grande, enorme e talvez por isso eu tava sentindo tanta dor. Não me senti protagonista, senti vergonha por não ter conseguido controlar meu emocional na hora, por não conseguir me segurar de tanta dor, fiquei descontrolada e me senti fracassada ainda porque depois do parto eu tava tão cansada que não quis dar mama, minha filha foi pra mamadeira logo no hospital porque eu tava descontrolada.

O relato de Carolina revela o ato procedimental de uma instituição que não somente ignora os apelos da mulher, como também a insere em um conjunto de uma série de regras de comportamento e procedimentos a serem feitos com seu corpo, um “treinamento a sangue frio”, que, como explicita Marcel Mauss (1974), constitui uma técnica do corpo. Tanto a equipe, quanto a própria Carolina, esperavam reações emocionais e corporais que seguissem roteiros específicos para o parto, além da expectativa do controle emocional perante a dor. Ao se descontrolar, Carolina foi vista como imatura

não somente perante a equipe que prestava o atendimento, como também perante sua acompanhante. Para Nobert Elias (1994), este processo civilizador incumbe ao indivíduo a função de adequar-se às normativas e condutas socialmente esperadas, além da expectativa de uma autorregulação emocional e de um controle do corpo e emoções.

É comum que durante um trabalho de parto, a equipe de saúde tente, em diversos momentos, controlar as emoções e as expressões das parturientes. Este controle se manifesta em falas como “não grite, não precisa fazer escândalo”. Tais atitudes geram, na mulher, o desconforto e a vergonha sentidos por Carolina. Obtém-se, portanto, a idealização de um modelo de parturição que “promove e premia” ou que “rebaixa e desqualifica” a mulher como parturiente e protagonista deste “rito de passagem”, a depender de quais sejam as suas reações físicas e emocionais ao momento.

Carolina contou que a equipe escolhida pelo seu parto era uma equipe reconhecida por ser “humanizada” na cidade de Minas Gerais. Porém, em sua experiência, ela não foi respeitada em suas escolhas, modelo que diverge da definição abarcada por Carneiro (2014) do que viria a ser um parto humanizado.

No discurso de Carolina se vê presente também a atribuição do parto como um evento simbólico doloroso. A partir da associação inevitável entre sexo e gestação, a dor do parto passa a ser vista como um “castigo”, um “mal inevitável” que resulta do ato sexual praticado pela mulher. Como reforço deste protótipo, pode-se mencionar as redes sociais e outros meios de comunicação, que, ao exibirem cenas de parto, reproduzem mulheres em sofrimento e gemendo de dor.

O termo “mãezinha” utilizado pela enfermeira para se referir a Carolina, também é alvo de inúmeros debates na humanização do parto. Tal termo é empregado quando os profissionais tentam apaziguar a mulher por gerar uma situação de estresse e instabilidade na equipe de saúde. Ao não saber lidar com um comportamento questionador, não dócil e imprevisível da parturiente, a equipe lança a mão de palavras e termos que, de alguma maneira, a contenham durante a situação.

“EU CHUTAVA DE DOR, GRITAVA, E ELA NÃO TAVA NEM AÍ”, HELENA.

Helena, 32 anos, instrutora de academia e yoga relata ter trocado de médico três vezes durante a gravidez, exatamente pela dificuldade em encontrar um médico que cedesse a realização de um parto normal.

Com o passar da gestação, Helena contratou uma doula, que a ensinava sobre as dores do parto, posições para parir e parto na água. Suas expectativas eram a de que teria um parto bem tranquilo.

Em uma quinta-feira, Helena estava de 37 semanas e 4 dias gestacionais, quando notou um líquido escorrer por suas pernas. Helena conta que já estava preparada para esse momento,

percebendo imediatamente o rompimento da bolsa. Chamou seu esposo e ligaram para a médica obstetra.

Ao telefone, a médica orientou Helena quanto a monitoramento do tempo de demora entre as contrações ia solicitou que voltasse a contactá-la somente quando as contrações se tornassem mais regulares. Helena disse que a médica pareceu estar ocupada e lhe mandou dormir, alertando que este trabalho de parto só começaria mais tarde. Helena insistiu com a médica via whatsapp que as contrações já estavam fortes, e que sentia que precisava ir ao hospital. Não obtendo resposta, Helena dirigiu-se para a maternidade.

Ao chegar na maternidade, Helena encontrou uma obstetra plantonista que lhe realizou o exame de toque e disse que ela “ainda estava longe de parir”, porém, que colocaria Helena na bola para iniciar os exercícios. De acordo com Helena, a dor foi se tornando insuportável:

Comecei a sentir uma dor nas costas que parecia que ela ia abrir no meio. Minha vagina começou a dar umas pontadas. Começou a doer demais o pé da minha barriga também. Nisso, uma enfermeira apareceu querendo fazer um toque. A médica tinha acabado de fazer esse toque, eu já tava sentindo dor, já tava bem desconfortável. Aí eu falei pra enfermeira, “a médica já avaliou bem, não precisa fazer de novo”, aí ela disse “não quero te deixar nervosa mas você só tá com 1 cm de dilatação, não tem nem 5 dedos aqui, não era pra você já ter vindo pra maternidade.

Helena conta que ao saber que o trabalho de parto não estava avançado, começou a se sentir nervoso. Contrastando com seu nervosismo e excesso de ansiedade, a obstetra chegou tranquilamente na maternidade, cerca de 3 horas após a chegada de Helena. Um novo toque foi realizado, ainda que Helena tivesse pedido, novamente, para que a médica não o fizesse. Helena pediu para que a médica lhe concedesse uma anestesia para alívio da dor, que foi negada, pois, de acordo com a médica, “era só relaxar e ficar tranquila que a dor passaria em breve”.

Já com 10 cm de dilatação, Helena teve um expulsivo complicado. O bebê não sedia a saída de forma alguma. Até que a equipe se reuniu, constatando que todo o tempo o bebê esteve desencaixado, fato que não foi conferido pela equipe de saúde em nenhum momento.

A médica veio me falar que tinha percebido que meu bebê tava deitado de lado na minha barriga. Fiquei me perguntando como era possível ela não saber disso antes. Foi aí que meu pesadelo começou, porque ao invés de me mandar pra cesária, ela começou a enfiar a mão na minha barriga, depois na minha vagina, pra tentar virar o bebê. Eu chutava ela de dor, gritava, ela não tava nem aí, ficava falando calma calma, tá quase, tá quase. De repente, eu não sei o que aconteceu, se ela virou meu bebê, se ele nasceu de lado, só sei que ela me fez episiotomia. Começou a arder muito minha vagina e ela puxou a criança pra fora. Foi a criança sair eu apaguei, fui acordar só horas depois, acho que desmaiei por causa da dor. Eu queria que o parto tivesse

sido meu. Eu não queria ter tido intervenção, não queria ocitocina, não queria episiotomia, queria ter sido mais respeitada e ter dado consentimento ou não pro que eles podiam fazer comigo. Eu não sai de lá me sentindo bem e nem tive o parto que eu idealizei pra mim.

“QUANDO ELE RESOLVEU TERMINAR A SEÇÃO DE TORTURA, ELE BATEU SARCASTICAMENTE NA MINHA PERNA E DISSE JÁ TÁ DE ALTA VIU, PODE IR PRA CASA”, FABIANA.

Fabiana concedeu meu acesso ao relato que realizou no grupo do Facebook intitulado “Vamos Falar Sobre Violência Obstétrica?” Fabiana foi internada para parir no dia 22 de outubro, relatando ter chegado com uma dilatação espaçada e demorada:

Não tinha dilatação, a dilatação não passava dos 7 cm. Então o médico decidiu romper minha bolsa as 21:00 e resolveu me dilatar com a mão, quase desmaiei de dor, um pesadelo, quase uma hora e ela não nascia. Ele mandou a assistente subir em mim pra emburrar a bebê com a famosa manobra de Kristeller, ela saiu depois de muito sofrimento e uma enorme episiotomia que eu senti bem. A placenta ficou presa, aí ele resolveu me cortar novamente enquanto tentava tirar a placenta com a mão, que era enorme. Ele disse pra mim “olha, você não deve ter mais filhos não viu filha, seu parto é muito difícil”. Deixaram minha bebê longe o tempo todo, eu nem vi a cor dela. Ele me costurou sem anestesia e me mandou pro quarto.

Posteriormente, Fabiana relata que continuou sentindo dores no pós-parto, e decidiu solicitar que o obstetra fosse vê-la. Ao chegar no quarto, o obstetra lhe realizou um doloroso exame de toque, reagindo com indiferença quando Fabiana gritou pedindo para que ele parasse.

Ele começou a apertar meu corte e começou a apertar minha barriga justamente onde eu dizia que doía. Eu sentia queimar tudo, eu gritava de dor. Quando ele resolveu terminar a seção de tortura, ele bateu sarcasticamente na minha perna e disse: tá de alta viu, pode ir pra casa.

“DE REPENTE COMECEI A OUVIR FOGOS E PARARAM COM MEU PARTO PARA SE DAREM FELIZ NATAL”, CARLA.

Carla deu entrada na maternidade no dia 24/12/2013, chegando ao hospital sem dores. Porém, quando as dores começaram, Carla teve de lidar com o descaso da equipe que prestava seu atendimento:

Eu implorei por algo para a dor, mas riram de mim e uma das enfermeiras falou que em todos seus anos atuando em partos era a primeira vez que alguém pedia por medicamentos para dor, segurei o choro e logo começaram a me preparar para o

parto, eu fazia força, gemia de dor e nada do meu bebê sair. Tive um pequeno desmaio por conta da dor que senti, porque a enfermeira enfiou as mãos para tirar meu bebê enquanto outro médico botava peso em cima da minha barriga na tentativa de empurrar meu bebê. A enfermeira ficava o tempo todo falando pra eu fazer mais força, que eu não estava ajudando. De repente comecei a ouvir fogos e pararam com meu parto para se darem feliz natal, aquela cena me deu nojo. Depois dos abraços, beijinhos e piadinhas a responsável pelo meu parto falou que a cabeça do meu bebê tinha saído do lugar. Foi quando ela decidiu puxar meu bebê a ferro. não obtendo sucesso, tentou puxar meu bebê com as mãos. Meu Deus, aquela dor terrível parecia que tentava entrar para dentro de mim, me mandou fazer mais força. Foi quando ela resolveu me mutilar e eu gritei de dor, meu marido deu uns passos para trás e a enfermeira enfurecido ordenou que me levasse para o centro cirúrgico para a realização da cesariana, porque meu bebê estava sem batimentos cardíacos. Meu bebê sobreviveu, e prometi nunca mais voltar naquele hospital.

CONCLUSÃO

Conclui-se, com a presente pesquisa, que o processo de medicalização do corpo feminino e a violência obstétrica são ferramentas não só para a objetificação destes corpos, mas também para a visão reprodutora sobre os mesmos, fator evidenciado nas mais diversas literaturas analisadas da antropologia.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. **A escrita contra a cultura**. Revista Equatorial. v.5 n.8, 2018.

ABU-LUGHOD, Lila. **As mulheres precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros**. Revista Estudos Feministas. v.20 n.2, 2012.

BOURDIEU, Pierre. “Sobre o poder simbólico”. In: O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Dalmolin, Bernadete Maria, Lopes, Stella Maris Brum e Vasconcellos, Maria da Penha Costa A construção metodológica do campo: etnografia, criatividade e sensibilidade na investigação. Saúde e Sociedade [online]. 2002, v. 11, n. 2 [Acessado 3 Novembro 2022], pp. 19-34. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-12902002000200003>>. Epub 05 Jun 2008.

GEERTZ, Clifford. “**Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**”. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.”. In: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Assistência ao parto normal**: um guia prático. Genebra, 2000. 93 p.

SILVEIRA, Isolda Pereira da; FERNANDES, Ana Fátima Carvalho. Partejar – humanização do cuidado de enfermagem. **Rev. RENE**. Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 48-56, mai./ago.2006.

DO POPULAR AO MASSIVO: UM ESTUDO SOBRE AS ADAPTAÇÕES DE GABRIELA, CRAVO E CANELA PARA AS TELENÓVELAS DA REDE GLOBO

Gedy Brum Weis Alves (UFMS)¹

gedyweis@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A produção cultural contemporânea é marcada pela prática sistemática do reaproveitamento de obras anteriores que são transpostas para novas mídias em outros contextos, evidenciando a lógica do fluxo, de usuários e de textos (JENSEN, 2014) em que histórias são recontadas permitindo que diversos perfis de público entre em contato com obras ligadas a diferentes tradições. Dentre esses textos estão as adaptações de obras literárias para a televisão.

Quando a televisão realiza seus produtos de ficção tendo em sua composição um texto literário, engendra em seus relatos associações entre matrizes culturais e formatos industriais (MARTÍN-BARBERO, 2006). Neste artigo, dentre as especificidades existentes nessa relação, destacam-se as atualizações presentes nos produtos televisivos estudados decorrentes do gênero telenovela, evidenciando as marcas do popular que interpela o receptor a partir do massivo (MARTÍN-BARBERO, 2006).

A telenovela é um dos gêneros que compõe a ficção seriada na televisão aberta, privada e comercial no Brasil, com destaque para Rede Globo de Televisão que possui em sua programação a exibição de três telenovelas inéditas diárias em sua grade, desde a década de 1970. O gênero telenovela concilia em si características do massivo e do popular, pois traz em sua concepção resíduos do folhetim e do melodrama que interpelam os receptores desde as particularidades técnicas do formato industrial. As características do gênero medeiam as relações entre as lógicas de produção que envolvem a institucionalidade, a tecnicidade e as competências de usos entendidas como o lugar por meio do qual se olha, se decifra e se compreende uma narrativa (MARTÍN-BARBERO, 2004), ou seja, de acordos feitos entre quem produz e quem recebe essas histórias.

A reflexão é feita a partir das adaptações do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado, para as telenovelas *Gabriela* da Rede Globo: de Walter Durst (1975) e de Walcyr Carrasco (2012), e se propõe examinar como as características do folhetim e os temas do melodrama se fazem presentes nesses produtos televisivos e de que maneira essas matrizes culturais são atualizadas no

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação de Estudos em Linguagens (PPGEL). Orientadora: Prof. Dr. Márcia Gomes, PPGEL/UFMS.

formato industrial. A partir dessa premissa, analisam-se os traços folhetinescos e melodramáticos nas telenovelas estudadas, tanto no que se refere à forma de concepção do produto quanto aos temas presentes no enredo e sobre quais perspectivas esses traços atuam como elementos que trazem em si reminiscências do romance adaptado, mas também podem ser entendidos como aspectos que atualizam os produtos televisivos.

Como resultado alcançado, neste estudo, destaca-se que a presença das matrizes culturais populares na composição do massivo apontam que o gênero, entendido como um conceito que atravessa tanto as condições de produção como as de consumo de uma obra, constitui em dispositivo para se compreender o quanto do popular está presente nos produtos culturais televisivos, em especial, nas telenovelas.

O FOLHETIM E O MELODRAMA: O POPULAR NO MASSIVO

A telenovela é um gênero que traz em sua constituição características inerentes a duas formas de manifestação popular: o melodrama e o folhetim. Convém ressaltar que a concepção de gênero adotada neste estudo diz respeito ao conceito trabalhado por Martín-Barbero (2004, p. 161), que liga o gênero “ao funcionamento social dos relatos, funcionamento diferencial e diferenciador, cultural e socialmente discriminatório”, como pontos de mediação, de interseção e que estão em constante estado de fluxo e redefinição, mesclando particularidades, articulando-se uns aos outros, permitindo o contorno de novas sínteses resultados de mestiçagens, dos encontros entre eles.

Segundo o autor, os gêneros situam-se então entre as lógicas comerciais e as lógicas dos usos e por meio das regras dessas lógicas que configuram os formatos nos quais a ancoragem do reconhecimento cultural dos grupos ocorre. É neles que acontecem a troca entre matrizes culturais e formatos industriais, tanto a escrita da obra como a leitura, entendida num sentido amplo, como o lugar por meio do qual se olha, se decifra e se compreende uma narrativa: “os gêneros são o espaço de configuração de determinados efeitos de sentido que falam da diversidade de modos de escrita e leitura, de produção e de fruição presentes em nossa sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 175).

O folhetim surge na França no início do século XIX. Inicialmente designa uma parte do jornal, o rodapé da primeira página, posteriormente torna-se romance popular publicado em episódios. As condições específicas de publicação influenciam a estrutura narrativa do folhetim e criam uma forma diferenciada de composição dessas obras. Nos rodapés de jornais ou em fascículos de entrega nos quais o folhetim era veiculado havia a necessidade de prender a atenção do leitor por um longo período, o que resulta no aumento de personagens e muitas narrativas paralelas concomitantes com a trama principal. A estrutura em capítulos deixa ganchos narrativos, cria suspense para a

continuação da história e, conseqüentemente, para a compra do próximo número do jornal, o que mistura literatura, ainda que popular, e mercado.

Para Martin-Barbero (2006, 176), o folhetim, visto como um fato cultural, desloca a leitura de uma perspectiva em que se lê somente a lógica dominante para se lançar o olhar também para diferentes lógicas, tanto na produção como no consumo. Destinado a um meio de comunicação, a escritura, na qualidade de processo de enunciação, desvencilha-se da estrutura fechada do livro e se ajusta à estrutura aberta, característica do jornal ou dos fascículos de entrega. As mudanças de lógicas influenciam a produção e o uso dessa literatura de cunho popular, os folhetins expõem os seus autores à necessidade de se produzir em curtos períodos e pensando na questão mercadológica: os escritores necessitam vender suas histórias a fim de que garantam seu salário. A demanda de produção acelerada faz com que os escritores contratem auxiliares e o trabalho passa a ter um viés coletivo.

O folhetim não possui a estrutura fechada de um livro, que só chega ao seu receptor pronto e com a história acabada; detentor de uma estrutura aberta, permite a mudança de rota diante da interpelação de seus leitores, não há um distanciamento entre quem escreve e daquele que lê a narrativa, como acontece nos romances, assim, tanto o modo de escrever como o modo de ler são outros.

A telenovela, assim como o folhetim, traz à tona o caráter popular das narrativas firmadas na oralidade. Para Meyer (1996), a telenovela é uma versão atualizada dos folhetins, de tecnologia refinada, não é teatro, nem romance, nem cinema, na qual se encontra:

a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilizada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. (MEYER, 1996, p. 387)

Esse gênero televisivo é produzido pela lógica da serialização, numa apresentação fragmentada da *diegese* em diversos capítulos, com cortes, ganchos, suspense, que ao final ou no meio visam a garantia de audiência. A narração popular vive tanto da surpresa quanto da repetição, “situada entre o tempo do ciclo e o tempo do progresso linear, a periodicidade do episódio e sua estrutura *medeiam*, levantam uma ponte que permite alcançar o último sem deixar de todo o primeiro” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 188)

A serialidade pode ser entendida como um tipo de apresentação descontínua e fragmentada, em que o enredo é estruturado sob formas de capítulos ou episódios, separados em blocos menores, interrompidos durante a exibição pelos *breaks*, espaços nos quais os comerciais são inseridos. Os capítulos, geralmente, possuem uma contextualização com a dupla finalidade de lembrar fatos aos

telespectadores assíduos e situar no enredo os novos telespectadores. No final de cada gancho narrativo insere-se um suspense que mantém o interesse do telespectador para o próximo bloco ou capítulo. Machado (2002) atribui à organização da telenovela aos princípios do folhetim como um dos motivos de seu sucesso junto ao público.

Ao se tratar de produções intermediárias (RAJEWSKY, 2012), observa-se que a forma de produzir a obra televisiva a diferencia do livro, assim como acontece com a relação entre o romance e o folhetim. A obra pronta e acabada dada ao público, que pode lê-la de uma vez, ou conforme lhe convier, em lugares por ele escolhido, possui uma forma de fruição; a obra que se estende capítulo após capítulo, é interrompida por comerciais e no final de cada episódio diário, para ser retomada no dia seguinte, em horário estipulado pela grade de programação de uma emissora, possui outras competências de usos.

O modo de usos da televisão está relacionado à serialização, porque o consumo de uma telenovela se dá em ambiente doméstico, no qual o receptor atende ao mesmo tempo outras demandas, por isso, o foco pode ser disperso, distraído, assim a fragmentação, a retomada, a circularidade evitam que a atenção do telespectador se perca. Outra característica relevante que diferencia a telenovela do romance é o fato de, assim como no folhetim, ela permite a participação do público. Como a obra inicia sua exibição durante seu processo de escritura, gravação e edição, possibilita que destinos de personagens sejam modificados, que personagens secundárias bem aceitas pelo público sejam postas em destaque, que ocorram processos de porosidades, em que assuntos da atualidade são inseridos nas discussões da narrativa.

Esses aspectos podem ser entendidos apenas como exigências mercadológicas; no entanto, o aspecto dialógico é uma característica das narrativas populares, na qual o público se aproxima de quem conta a história. Essas narrativas tornam-se parte da vida cotidiana das pessoas. Nessa relação encontram-se presentes os dispositivos de reconhecimento (MARTÍN-BARBERO, 2006) que produzem a identificação entre o mundo narrado e o mundo do leitor, dispositivo presente na estrutura do folhetim que é identificado nas telenovelas.

[...] porque a telenovela é um texto dialógico ou segundo uma proposta brasileira que se baseia na bahktiniana, um texto carnavalesco “onde ator, leitor e personagem intercambiam constantemente suas posições”. Intercâmbio que é confusão entre o que vive o personagem e o que sente o espectador, marca de identidade dessa outra estética que conta e se mantém “aberta” às expectativas e reações do público. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 172)

O gênero telenovela tem em sua composição a presença de temas que possuem raízes melodramáticas. O melodrama é um gênero que se origina no século XVIII, seu desenvolvimento se dá em um contexto histórico da Revolução Francesa, e cuja estética tem sua gênese especialmente

no teatro, com público formado pelas classes populares. O melodrama constitui-se em uma matriz cultural (MARTÍN-BARBERO, 2004), ou seja, trata-se de uma fórmula ou estrutura narrativa que mesmo se repetindo ao longo do tempo, atualiza-se sempre produzindo novos sentidos na vida de um determinado público. Entende-se, assim, que uma narrativa melodramática também se renova em outras mídias que possuem o formato industrial na concepção de suas histórias.

Segundo Martín-Barbero (2006), o espetáculo melodramático, no que tange ao ponto de vista da estrutura, possui quatro sentimentos básicos que são o medo, o entusiasmo, a dor e o riso. Também são quatro os tipos de situações ligadas a esses estados de ânimo: terríveis, excitantes, ternas e burlescas, que são personificadas por quatro personagens, o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e Bobo. Ao se juntarem, essas personagens formam a mistura dos quatro gêneros: o romance de ação, a epopeia, a tragédia e a comédia. Os melodramas são esquemáticos, lidam com arquétipos, são maniqueístas na polarização entre o bem e o mal, e as personagens-núcleo do melodrama estão ligadas a esse maniqueísmo.

O Traidor personifica o mal, o vício, o sedutor, o dissimulador; a Vítima, por sua vez, encarna a inocência, a virtude - quase sempre é uma mulher condenada a sofrer injustiça -, o Justiceiro exerce a função do herói, é a personagem que salva a vítima e castiga o Traidor, cabe a ele desfazer a trama do mal; o Bobo representa o cômico, provoca o riso, a distensão dos momentos regidos por forte grau de tensionamento. A figura do Bobo também está presente no anti-herói, no herói pícaro que introduz na obra o tom irônico.

A telenovela traz em suas discussões temas básicos dos melodramas. A respeito dos temas discutidos nas telenovelas de matriz melodramática, Gomes (2006, p. 4) afirma que “o drama da identidade perdida, desconhecida ou indefinida, e da luta por fazer-se reconhecer, caracteriza uma diversidade de situações e fundamenta parte substancial das histórias contadas pelas telenovelas”. Esse drama se manifesta de diversas formas no desconhecimento ou reconhecimento de paternidade e das origens das personagens centrais, nas perdas de memória, em posição social usurpada e readquirida. As telenovelas também apresentam suas raízes no melodrama pela discussão de temas como a ameaça de perda, fatalidade, separações de famílias, sequestros, assassinatos, estupros, conflitos derivados do sentimento de culpa, da luta entre o dever e a paixão, entre a lealdade e o amor.

ENTRE O ROMANCE E AS TELENOVELAS: O FOLHETIM E O MELODRAMA

A telenovela é uma narrativa longa, levada ao público durante um grande espaço de tempo, diariamente, em um horário previamente estipulado. *Gabriela* (1975) é transmitida por mais de seis meses, a versão de 2012, dura quatro meses. Essa especificidade dos produtos televisivos diferencia-se do livro que possui em média 400 páginas, nas quais Jorge Amado narra a história de amor de

Nacib e Gabriela e os conflitos sociais, políticos e econômicos de Ilhéus, imbricando esses dois relatos.

Gabriela, cravo e canela é ambientado em Ilhéus (BA), em 1925, quando a cidade vivia um momento de prosperidade alavancado pela economia cacauceira, o que transforma a região e os coronéis (donos das fazendas de cacau) enriquecem. A obra é constituída a partir da tensão entre passado e futuro: de um lado estão os coronéis, como representantes da sociedade agrária, que se acomodam pelas lutas sangrentas na ocupação das terras, comandados pelo Coronel Ramiro; de outro se colocam aqueles que almejam a chegada da modernização e do progresso econômico, grupo liderado por um exportador do Sudeste, Mundinho Falcão, recém-chegado à cidade. Embora algumas marcas dos “novos tempos” se façam ver em Ilhéus, como o cinema e o Clube Progresso, destinados ao lazer dos jovens das famílias tradicionais, as mudanças não atingem o cerne da sociedade, com costumes e relações familiares regidos por leis retrógradadas.

No romance, duas linhas narrativas se entrelaçam: uma relacionada ao modelo econômico em dominância e suas repercussões na organização social, na qual o atraso e o progresso são as vertentes norteadoras do enredo; outra centrada nas relações interpessoais que configuram a vida social, na qual se discute a subjugação das mulheres e a demanda pela emancipação feminina. As vertentes da narrativa são conduzidas pela tensão das forças na esfera pública, e a história de amor de Nacib e Gabriela na privada. Esses planos se intercalam e chegam a fundir-se, como acontece quando a Senhora Saad (ao casar-se, Gabriela passa a ser chamada pelo sobrenome do marido) ajuda os coronéis a salvarem o jagunço Fagundes – que é “caçado” por ter atirado num simpatizante da oposição. Após a chegada da retirante a Ilhéus, nenhuma outra mulher é assassinada para “lavar a honra” do marido e, no desfecho, o coronel Jesuíno é condenado à prisão pelos assassinatos de Sinhazinha, sua esposa, e Osmundo, o dentista

DO FOLHETIM ÀS TELENOVELAS: AMPLIAÇÃO DE TRAMAS E DE PERSONAGENS EM *GABRIELA*

A relação da telenovela com o folhetim acarreta algumas modificações entre os enredos da obra literária e do produto televisivo, tal como, a ampliação de tramas e personagens. Esse produto televisivo tem em seu enredo várias tramas e um número grande de personagens secundários o que decorre das especificidades do gênero, pois possui um longo tempo de duração e precisa prender a atenção do telespectador diariamente. Isso faz com que dentro de um arco grande da narrativa televisiva que leva o tempo de exposição do produto audiovisual para chegar ao clímax e partir para um desfecho, existam os pequenos arcos que prendem a atenção do leitor por menores períodos, bem como, o arco do capítulo, interrompido para exibir os comerciais, tendo em vista que as telenovelas são produtos que obedecem à lógica mercadológica.

As duas versões de Gabriela ampliam tramas do livro, acrescentam outras e expandem a atuação de personagens, além, de usar o recurso do empréstimo com a finalidade de alongar a duração da história e garantir o suspense para gerar os ganchos necessários a uma narrativa organizada em episódios.

Na versão de 1975, a trama que expõe as consequências da morte e do enterro do dentista Osmundo é ampliada e gera várias subtramas que ficam em destaque por um longo período na exibição do folhetim eletrônico. No livro, Osmundo é enterrado com uma coroa de flores, providenciada por um comerciante local. Posteriormente, o pai do dentista vem a Ilhéus, causando uma certa comoção na cidade. Nesta ocasião, ele manda gravar no túmulo do filho a data de nascimento e morte e a frase “Covardemente assassinado” para que ninguém se esqueça do crime.

No capítulo 25 da telenovela de 1975, Jesuíno (Francisco Dantas) assassina sua esposa Sinhazinha (Maria Fernanda) e o amante dela Osmundo (João Paulo Adour) ao flagrá-los em adultério. Assim como no livro, após o assassinato de Sinhazinha e Osmundo os coronéis ajudam o assassino na fuga e oferecem um jantar de solidariedade ao coronel Jesuíno, poucas pessoas acompanham o velório e o enterro dos amantes. Após a chegada de Dr Pimentel (Rubens de Falco), pai de Osmundo, à cidade, Mundinho (José Wilker), líder da oposição, e seus aliados criam um fato político e comovem alguns habitantes locais, inclusive as mulheres e as filhas de coronéis que acompanham Pimentel ao cemitério para prestar as últimas homenagens ao filho morto.

Ocorre que, paralelo a esse episódio, os coronéis haviam cercado o cemitério com jagunços comandados por Berto e seu pai Amâncio. No cemitério, os homens da oposição abrem uma faixa com os dizeres “Covardemente assassinado”, fato que dá início a um tiroteio em que um jagunço é ferido e morre, deixando viúva e um bebê. Jerusa (Nívea Maria), neta do Coronel Ramiro (Paulo Gracindo), encontra a viúva pelas ruas de Ilhéus, passando fome com o filho nos braços (capítulo 41). Enternecida com a dificuldade da mulher, ela pede ajuda ao avô que se recusa a socorrer a família do jagunço, a moça decide, então, levar a mulher ao líder da oposição, Mundinho Falcão, sendo que nesse momento da telenovela a neta do mandatário da cidade vive uma paixão proibida com o desafeto do avô.

A ampliação descrita acima reporta à presença de modos de escritura e leitura presentes no folhetim que se renovam no gênero televisivo - combinando anacronia e modernidade (MARTÍN-BARBERO, 2006) – envolvendo os dispositivos de sedução na organização por episódios nos aspectos da duração e do suspense. Quanto a duração, o episódio que vai da chegada do pai de Osmundo até a fuga da viúva de Ilhéus se desenvolve por 30 capítulos. Durante o desenrolar dos fatos, o telespectador tem o tempo necessário para se identificar com as demandas dos novos personagens que são inseridos na história – a viúva, a babá de Jerusa, que a auxilia na missão – e

acompanhar as várias ações e peripécias desencadeadas por esse fato, como ocorre nos relatos dos folhetins.

Uma das tramas acrescentadas à telenovela de 2012 é feita por intermédio de empréstimo (GENETTE, 2005) da personagem Lindinalva (Giovana Lancelotti) de outra obra de Jorge Amado, *Jubiabá* (1935). A personagem Lindinalva em *Jubiabá* é filha de um comendador abastado e noiva do jovem advogado Gustavo Barreiras. Os pais da moça morrem, arruinados financeiramente, e a moça engravida do noivo que a abandona, sem apoio de ninguém, exceto da empregada Amélia. Lindinalva é largada na prostituição. Na adolescência a moça é a paixão de Balduino, que é impedido de se relacionar com a jovem branca por ser negro e pobre. A telenovela traz a história da moça e a recria dando-lhe outros sentidos e relações na trama televisiva.

Na telenovela, os pais da moça são donos de um pequeno comércio e ela é noiva do esperto Berto (Rodrigo Andrade), o filho mais velho do Coronel Amâncio (Genézio de Barros) e neto da vilã D. Doroteia (Laura Cardoso). Numa fatalidade ocorrida na primeira viagem da marinete - nome dado ao transporte de passageiros entre Ilhéus e Itabuna - os pais da moça morrem. Com problemas financeiros e vítimas de roubo durante a tragédia, o casal deixa a filha totalmente desamparada, em companhia de Zulmira (Rejane Maia), sua velha babá. A moça pede socorro às irmãs Dos Reis, Quinquina (Angela Ribeiro) e Florzinha (Bete Mendes), sua madrinha, que exigem que a Lindinalva se livre de Zulmira, caso contrário não podem oferecer ajuda. Ela se recusa em abandonar a velha babá e fica sozinha, sem dinheiro nem para alimentação.

Berto, seu noivo, assedia-a e a estupra, obrigando a moça a trajar seu vestido de noiva durante o ato sexual. Após esse fato, ela se vê totalmente só; num desses dias de tristeza, ela ajuda Fagundes (Jhe Oliveira), o jagunço amigo de Gabriela (Juliana Paes), que passa a nutrir por ela sentimento de amor e gratidão. Diante do abandono, a moça decide se tornar uma das meninas do prostíbulo Bataclan, onde usa o nome de Linda, e entre os múltiplos sofrimentos é obrigada a ter relação sexual com o próprio padrinho.

A ampliação da trama da versão de 2012 por empréstimo também evidencia aspectos da mestiçagem entre a narrativa popular e a serialidade televisiva no gênero telenovela. Como ocorre na versão de 1975, os dispositivos de sedução na organização por episódios concernente à duração e ao suspense estão presentes nesse acréscimo. O suspense que o empréstimo da história de Lindinalva traz à telenovela é um elemento que fideliza o espectador na narrativa episódica. O percurso da moça é responsável por muitos momentos que chocam e causam comoção no espectador.

A DISPUTA POLÍTICA E A LUTA ENTRE O BEM E O MAL NAS TELENOVELAS

Dos temas melodramáticos presentes nas adaptações televisivas da obra amadiana em estudo, aborda-se a relação entre a luta política e a visão maniqueísta entre o bem e mal. O romance de Jorge Amado, ainda que atravessado pela luta entre o velho e o novo, entre o rural e o urbano, o tradicional e o moderno, tem como elemento temático de relevo a passagem de poder entre setores da burguesia, que lutam entre si, de modo que as novidades introduzidas em Ilhéus não promovem mudanças de fundo na sociedade que continua regida por leis e costumes retrógrados. No entanto, independente do posicionamento político, conservadores ou progressistas, em algum momento da história esses personagens têm um discurso marcado por interesses individuais, com posturas que impedem de serem vistos de forma tão dicotômica.

No romance o leitor é constantemente informado que por traz do imenso desejo de progresso, do bem do povo, sempre há um interesse particular de poder, de reconhecimento, de vantagens financeiras que movem os membros da oposição. Um dos aliados de Mundinho, o Capitão, sempre desejara mandar na política local, mas não era fazendeiro, não tinha dinheiro para gastar e, assim, “estava explicada sua amizade com Mundinho [...]” (AMADO, 2012, p. 116).

Mundinho e seus aliados defendem novos tempos para à cidade de Ilhéus, condenam o uso da violência na resolução dos problemas, velha prática dos coronéis que usam os jagunços para eliminar inimigos, forjar resultados de eleição, apropriar-se das terras cacauceiras e incendiar jornais, quando necessário. No entanto, ao se sentirem temerosos em não conseguir terminar as obras do Porto da Barra, não titubeiam e utilizam os jagunços para protegerem os engenheiros “Das fazendas de Altino Brandão e de Ribeirinho desceram jagunços. Os engenheiros, durante algum tempo, andaram acompanhados de estranhos guarda-costas (AMADO, 2012, p. 231). Os seus atos eram justificados pelo objetivo de vencer o atraso na cidade. Assim, tanto os homens que defendem o velho como aqueles que são adeptos ao novo enunciam em seus discursos e têm em suas atitudes posições que visam manter o poder vigente e advogam em favor de seus interesses pessoais.

A relação entre vítima e vilão é um paradigma elementar presente no melodrama. Em geral, as narrativas melodramáticas facilitam a identificação das personagens entre essas duas vertentes. O aproveitamento desse tema na telenovela é recorrente, essa dicotomia está presente em grande parte dos enredos desse gênero.

Na versão da telenovela de 1975, desde o início da trama, os coronéis mostram os métodos usados para manter o poder na cidade. Cel. Ramiro nega recursos para a edição diária do jornal de Dr Pelópidas (Ary Fontoura), afirmando que políticos não precisam de jornais publicados diariamente que, a qualquer descontentamento, podem se voltar contra eles (Capítulo 03). Os velhos coronéis não hesitam em usar jagunços para castigarem Juca Viana (Pedro Paulo Rangel) e Chiquinha (Cidinha Milan), rapariga do coronel Coriolano (Rafael de Carvalho), quando descobrem

o caso amoroso do casal; embora o chefe da intendência diga discordar de métodos violentos, não faz nada para impedir sua utilização e afirma que os jagunços “são um mal necessário” (Capítulo 13). Ramiro Bastos se apresenta como um homem que defende as leis patriarcais e os costumes da sociedade de Ilhéus, ele entende que o lugar de mulher é em casa, conforme Jerusa diz à amiga Malvina (Elisabeth Savala).

Mundinho é apresentado na obra como um jovem paulista, com ligações com o Governo do País no Rio de Janeiro, exportador de cacau que tem interesses no desenvolvimento econômico na cidade cacaueira. A fraca oposição ao coronelismo de Ilhéus vê nele o único nome capaz de fazer frente à estagnação que impera na cidade. Mesmo antes de ser apresentado na obra, o Capitão Cazuza (Sérgio de Oliveira) - que comanda os contatos com Mundinho - já anuncia aos aliados e aos receptores da telenovela os feitos do exportador: verbas para publicação do primeiro jornal diário, a equiparação - reconhecimento oficial - do ginásio de Ilhéus e, as melhorias do porto da cidade, necessárias para evitar os constantes encalhamentos dos grandes navios e exportar o cacau sem passar pela capital da Bahia.

Apesar desses posicionamentos inovadores, espalham-se pela trama diversos indícios de que as intenções das personagens que representam os desejos de progresso são também permeadas por interesses individuais, e que eles possuem posições retrógradas quando se trata das mudanças no cerne da sociedade. Assim como ocorre na obra literária, no episódio em que o coronel Jesuíno assassina sua esposa Sinhazinha e o dentista Osmundo em “defesa da honra”, o posicionamento dos homens da oposição não difere do demonstrado pelos coronéis que protegem o amigo e defendem que o ato praticado foi legítimo. O Dr. Ezequiel (Jayme Barcellos), advogado alinhado aos ideais progressistas, insiste em afirmar que a culpa do ocorrido é de D. Sinhazinha, porque mulher “vira a cabeça da gente, é tentação, é o diabo” (Capítulo 27), para logo a seguir defender que ela não tem desculpa pelos atos, mas que Osmundo, por ser homem, “não podia recusar uma mulher bonita” (Capítulo 27).

Embora a telenovela tenha em sua composição as matrizes culturais presentes no melodrama e em vários momentos esses aspectos ficam visíveis na dicotomia entre o bem e o mal, dividindo essas estruturas entre as pessoas que defendem o progresso e aqueles que lutam pela manutenção da ordem vigente, a versão de 1975 acena para discussões críticas sobre essa relação se aproximando do romance amadiano. Isso, no entanto, não impede que a luta política seja marcada pelo novo – como símbolo do progresso - ligada às boas ações e pelo velho – como símbolo da permanência de costumes antigos.

Na versão de 2012, a polaridade da visão maniqueísta do melodrama é acentuada e os personagens são claramente divididas entre os que pertencem ao lado do bem, representadas como os defensores do progresso na disputa política, e os pertencentes ao mal, aquelas que defendem o

atraso por meio da manutenção do poder vigente. Mundinho (Mateus Solano) é convidado pelos membros da oposição para liderá-los, aceita a missão e promete trazer o progresso para Ilhéus. Dentre suas lutas estão as melhorias do Porto da Barra, das estradas que dão acesso à cidade e o patrocínio do jornal diário de Ilhéus. Ramiro Bastos (Antonio Fagundes), por sua vez, mostra sua postura política conservadora ao negar apoio ao jornal, não investe no porto, pois tem um compromisso com o governo da Bahia de que todo o cacau exportado deve passar pela Capital a fim de gerar lucros para essa cidade em troca de apoio político ao coronel e seus aliados.

Na luta entre o coronel e o exportador encontram-se diferenças entre o livro e entre as duas telenovelas, tanto no posicionamento de Ramiro Bastos quanto de Mundinho Falcão. Na versão de 1975, o mandatário da região é muito resistente ao uso de jagunços para resolver os problemas da cidade, na nova versão, Ramiro não hesita em usar os serviços desses homens para amedrontar os adversários, fazer suas vinganças pessoais e manter a cidade sobre seu jugo.

As posições políticas também refletem nas personagens no que concerne às posturas em relação aos costumes atrasados que ainda estão presentes na sociedade ilheense, principalmente, no diz respeito às leis patriarcalistas que cerceiam a vida das personagens femininas na obra. Os representantes da oligarquia rural refletem, no âmbito de suas atitudes e discursos, a desvalorização da mulher na sociedade e o cerceamento de sua liberdade e direitos. Por outro lado, as personagens defensoras do progresso econômico são caracterizadas como possuidoras de ideais nobres, e isso se manifesta também na forma como tratam as mulheres, nos discursos que pronunciam em relação ao tratamento desigual que elas sofrem e nos relacionamentos amorosos que vivem.

O assassinato de D. Sinhazinha (Maitê Proença) e de Osmundo (Erick Marmo) pelo esposo causam reações distintas entre as personagens na telenovela de 2012. Os coronéis apoiam Jesuíno (José Wilker) e consideram legítima a sua ação em matar a esposa. Coronel Ramiro afirma a respeito da atitude do correligionário "... homem que é homem não aceita traição, mostrou que é macho" e coronel Amâncio se revolta contra as "novas" leis que inventaram e permitem que se abra processo contra um homem que lava a honra com sangue.

Em contrapartida, os membros da oposição discordam da atitude brutal do coronel Jesuíno e consideram o ato um homicídio. Juvenal (Marcos Pigosi) discorda de sua avó D. Doroteia, que defende a morte de Sinhazinha como necessária para preservar a moral e os bons costumes, afirmando: "a senhora me perdoe minha avó, mas eu penso que respeitar a moral não dá o direito de ninguém matar ninguém". Mundinho Falcão assume a organização dos velórios dos dois assassinados, manda publicar uma notícia sobre o ocorrido, ressaltando que "Assassinato. Foi o que aconteceu aqui: um assassinato. E o coronel Jesuíno vai ter que pagar".

A adaptação de 2012 evidencia a polaridade na luta entre o bem e o mal, as personagens são excessivamente estereotipadas, causando um esvaziamento crítico nas posições expressas por elas.

Os defensores do progresso estão também ligados às causas sociais, à defesa do direito das mulheres, usam de formas legais para resolver seus problemas e almejam igualdade entre as pessoas, enquanto os conservadores são incapazes de ações que beneficiem outros, estão sempre voltados para seus próprios interesses e usam métodos espúrios para alcançarem seus objetivos.

CONCLUSÃO

A análise realizada neste artigo alude à presença das matrizes culturais na composição do massivo, apontando que o gênero entendido como um conceito que atravessa tanto as condições de produção como as de consumo de uma obra constitui em dispositivo para se compreender o quanto do popular se tem no massivo.

Quanto à estrutura do folhetim, que é retomada na telenovela, identificou-se que a ampliação de tramas e personagens é um recurso usado nessa narrativa popular que também se faz presentes na telenovela, visto que, por serem narrativas episódicas e de grande duração, ambas precisam de diversas histórias para contar. As ampliações também se relacionam aos suspenses necessários para manter ganchos que a serialidade tanto da narrativa folhetinesca quanto a telenovela necessitam para prender a atenção do seu receptor.

No que concerne aos temas melodramáticos presentes nas telenovelas, verificou-se que estão presentes nas duas adaptações. Dentre as abordagens existentes com vieses melodramáticos, observou-se que as telenovelas acentuam a diferença entre os bons e os maus. Essa polarização é feita por intermédio da luta que se trava pelo poder em Ilhéus.

Os pontos analisados buscam enfatizar aspectos em que popular e massivo se entrelaçam e configuram novas formas de tessituras, um espaço de entrecruzamentos de elementos da tradição popular e massiva, concordando com Martín-Barbero (2004) para quem a televisão é alimentada pelas matrizes culturais, por isso apresenta desafio particular à pesquisa da comunicação que consiste em compreenderes aquilo que em seu funcionamento permite articular o discurso da modernização, com a exploração de outros dispositivos, com formas de contar histórias existentes na cultura popular.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**: crônica de uma cidade do interior. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de L. Guimarães e M. A. R. Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GOMES, M. Aspectos temáticos do mundo das telenovelas: o que fica dentro e fora do que é narrado pelo gênero. 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/281848920>. Acesso em: 18 nov 2021.

JENSEN, K. B. La comunicación em contextos. In: JENSEN, K. B. **La comunicación y los médios**. Mexico: Fondo de Cultrua Económica, 2014.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de R. Polito e S. Alcides. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de Cartógrafo**: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Tradução de F. González. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MEYER, M. **Folhetim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.; VIEIRA, A. (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. v. 2. Belo Horizonte: Roma Editora, 2012. P. 51-74.

OBRAS AUDIOVISUAIS

CARRASCO, Walcyr. **Gabriela**. Rede Globo de Televisão, 2012.

DURST, George Walter. **Gabriela**. Rede Globo de Televisão, 1975.

PSICOLOGIA, CINEMA E AUTONOMIA INTERPRETATIVA: A EXPERIÊNCIA DO PROJETO “PSICOCINE UTP”

Bárbara Piazza dos Reis (UFPR)¹

contato.antropoiesis@gmail.com

INTRODUÇÃO

Em seu artigo “*Comunicação/educação: relações com o consumo. Importância para a constituição da cidadania*”, Maria Aparecida Baccega (2010) convida-nos a pensar a contemporaneidade como a “Era do Consumo e da Comunicação”, considerando Consumo e Comunicação como “formadores de um todo, indivisível, interdependente” (BACCEGA, 2010, p. 51). Para a autora, “Escola e Família, tradicionais agências de socialização, vêm se confrontando, nos últimos tempos, com a Comunicação, sobretudo a que nos chega pelos aparatos tecnológicos, hoje outra agência de socialização” (p. 53).

E é neste cenário que a mercadoria vem se constituindo cada vez mais como o principal instrumento de mediação entre o sujeito e a realidade, de forma que esta mediação seja naturalizada e “com larga influência na subjetividade e na construção das nossas identidades” (Ibid., p. 51). Consumir, portanto, atua sobre o sistema de significados, crenças e classificações de um indivíduo, contemplando um conjunto de comportamentos do âmbito privado, ao mesmo tempo em que traduz as mudanças culturais vivenciadas pelo tecido social. O consumidor, sujeito ativo, constrói uma narrativa própria e imprime o seu senso de identidade, seja de maneira impulsiva ou reflexiva, ao conduzir escolhas de consumo com base em valores éticos e estéticos.

Tratando-se de uma análise que possibilite mudança na forma como o ser humano relaciona-se com a cultura industrializada, a fim de promover uma relação dialética e que liberte-o da alienação, da reificação e do conformismo que este sofre, é necessário pôr de lado uma série de preconceitos relativos aos produtos de tal cultura, bem como não confundir o veículo cultural com a ideologia que rege seu uso — e a linguagem do veículo com a da ideologia, bem como a *realidade de uso* com as *possibilidades de uso* do veículo.

Tomemos como exemplo a experiência do cinema: será que tal ferramenta expande a visão de mundo do espectador ou a limita? É certo que o cinema possua o potencial de gerar ambos os

¹ Psicóloga e Escritora | Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná | CRP 08/31939.

resultados, a questão que deve ser analisada é: qual ou quais são as realidades do uso de tal ferramenta, e quais as possibilidades de transformação de tal realidade?

Com base nesses questionamentos, o presente artigo objetiva refletir sobre a experiência do cinema para o sujeito e relatar a germinação de um projeto de extensão universitária: o PSICOCINE UTP, realizado por acadêmicos de Psicologia da Universidade Tuiuti do Paraná, a partir de uma perspectiva interdisciplinar.

A EXPERIÊNCIA DO CINEMA

O primeiro estudo empírico de uma audiência reagindo a um filme, considerado um marco no surgimento da Psicologia da Mídia (FISCHOFF, 2005), trata-se de um artigo de 1916, de Hugo Münsterberg – “*The Photoplay: A Psychological Study*”. Münsterberg abordou temas como estética, atenção, memória, imaginação e emoções. Neste último, o autor trouxe questionamentos sobre como os sentimentos eram mostrados no filme e sobre como os espectadores se sentiam durante a recepção. E, através de uma análise psicológica da experiência do espectador de cinema, pode-se dizer que Münsterberg distinguiu “os filmes que apenas reproduzem uma performance teatral daqueles que não se limitam a uma reprodução de uma peça de teatro” (PEDRO, 2011, p. 170).

Há, no entanto, que se reconhecer, uma parte essencial da experiência do espectador que se mantém igualmente ativa, seja no encontro com o Cinema ou com o Teatro: a *catarse*. Proveniente do grego *κάθαρσις* (*kátharsis*), que significa “purificação”, a catarse pode ser entendida como uma espécie de “prazer da tragédia”, que resulta da purgação de sentimentos, como terror e tristeza, gerados pela experiência de conexão com a performance teatral. Em geral, considera-se como “boa tragédia” a obra que apresenta capacidade de levar o espectador à catarse. Ainda assim, a tragédia é conhecida por ser uma imitação, o que significa que existe a possibilidade de distanciamento desses sentimentos e conseqüente alívio. Este momento de transbordamento emocional, dito “catártico”, também pode ser gerado por meio da comédia, bem como por outras expressões artísticas além do teatro – como literatura, cinema e música.

Em “*O Desejo Projetado: Uma visita às teorias do cinema em diálogo com a psicanálise*” (2015), Henrique Codato, falecido professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, argumentou que a atitude de recorrer a uma realidade “mais que real” ou mesmo “alucinatória” é, para além de um desejo humano, algo convocado pela própria experiência do cinema. “Aquilo que o sonho traz de maneira fisiológica, e que Platão expressou pela forma do mito, o cinema obtém da maneira mais concreta possível: pela percepção” (CASSETTI, 2008, p. 185 apud CODATO, 2015, p. 282).

Henrique Codato também entendia o cinema como “uma instituição essencialmente narrativa” (2015, p. 284). Apoiando-se, dentre outros autores, em Judith Mayne, ele ressaltou o

surgimento do cinema como uma espécie de “prolongamento da tradição realista da narrativa associada à perspectiva do romance ocidental do século XIX” (2015, p. 284). Nesse sentido, o cinema (narrativo) e a literatura (juntamente do teatro) seriam artes a serviço pôr em ação a palavra, através do gesto de contar, que é “uma das mais fundamentais vias para a construção de uma identidade, em termos tanto culturais quanto individuais” (MAYNE, 1993, p. 24 apud CODATO, 2015, p. 284).

Pensar sobre a imagem cinematográfica e, portanto, sobre a experiência do sujeito espectador, é também pensar na estrutura da psique, que, “tal qual apresentada por Sigmund Freud, encontraria, na economia do dispositivo cinematográfico, uma forma de espelhamento” (CODATO, 2015, p. 278). Mais que narcisista, o cinema seria “uma arte essencialmente fetichista”, e a ficção “a realização alucinatória do desejo ou de um fantasma” (METZ, 1980 apud CODATO, 2015, p. 284-285).

A força de um filme reside, assim, na capacidade de transformar em presença aquilo que está ausente, se utilizando, para isso, de uma série de aparelhagens e de jogos de luz e de sombras. Se o dispositivo cinematográfico é inteiramente construído com a intenção de “configurar concretamente a ausência de seu objeto” (METZ, 1980, p. 73), o prazer se encontraria, nesse caso, na possibilidade desse distanciamento seguro que o espectador toma em relação à realidade na experiência do filme.

Pois o grande paradoxo do cinema, como afirma a filósofa Marie-José Mondzain (2007), é que ele é signifiante, mas também encarnação do imaginário, por isso mesmo batizado por Metz de Signifiante Imaginário. Tal seria, portanto, a ilusão primordial do cinema: tomar essa imagem pelo imaginário, quando ela é apenas um signifiante que surge sob determinadas codificações específicas (CODATO, 2015, p. 286).

Sendo as identidades do produtor e do consumidor de cinema uma permanente construção, entende-se também que as necessidades de consumo serão reconfiguradas e ressignificadas culturalmente.

O PROJETO “PSICOCINE UTP”

Fundado em maio de 2013, o Centro Acadêmico de Psicologia da Universidade Tuiuti do Paraná (CAPSI UTP) percebeu a necessidade de promover mais atividades de extensão universitária, em especial as que visassem o fortalecimento do movimento estudantil no âmbito da universidade e dos processos de ensino e aprendizagem. Junto disso, tinha-se por perspectiva de ilustrar e enfatizar a importância de, através da interpretação de filmes e consequentes debates, levar a/o estudante a questionar-se sobre a realidade na qual se insere e sobre possíveis maneiras de intervir na mesma.

O planejamento das sessões contemplou a inclusão de filmes que tivessem duração aproximada de 1 hora e 45 minutos, *coffee break* de aproximadamente 15 minutos e debate, de aproximadamente 2 horas, estruturado de maneira circular - em outras palavras, uma composição

pensada para gerar um espaço livre, sem hierarquias para manifestações de dúvidas e/ou interpretações. As sessões ocorreriam aos sábados, no campus Barigui da Universidade Tuiuti do Paraná, das 8h às 12h.

Em função do CAPSI, na época, não possuir uma renda e/ou um caixa monetário significativo, sendo todos os seus eventos oferecidos de maneira gratuita, os recursos que dependiam de verba financeira foram, de início, custeados pelos próprios integrantes do grupo. No entanto, com a intenção e o vislumbre de criar eventos de maior porte e agregar mais qualidade na estrutura e na forma de transmitir o conhecimento, previu-se a possibilidade de se cobrar uma taxa simbólica para inscrição nos eventos.

I PSICOCINE UTP: BEGINNERS

O filme selecionado para a primeira edição foi "*Beginners*" (traduzido como "*Toda Forma de Amor*"), dirigido por Mike Mills (2010). Narrado a partir do ponto de vista de Oliver (Ewan McGregor), que, depois da morte de sua mãe, recebe do pai, Hal (Christopher Plummer), a confissão de que ele é homossexual, o filme acompanha o período de nova convivência entre pai e filho e também o período após a morte de Hal, onde Oliver inicia um relacionamento romântico com Anna (Mélanie Laurent) e transita por entre recordações de sua infância e dos últimos quatro anos de vida de seu pai.

Foi feita divulgação nas salas de todos os períodos, tanto matutinos quanto noturnos, assim como nos e-mails dos representantes de turma e na página de Facebook do CAPSI. Houveram 37 (trinta e sete) pessoas inscritas no evento. As inscrições foram gratuitas e o custo com pipoca, suco, refrigerante, copos descartáveis e sacos de papel foi de responsabilidade dos organizadores, não apresentando vínculo financeiro com a instituição.

A exibição foi realizada no dia 24 de maio de 2014, sábado, das 8h às 12h, com um total de 16 (dezesesseis) estudantes participantes. Além disso, compareceram os professores Milton Magnabosco (professor responsável pela atividade de extensão universitária) e Nelson Fernandes (professor convidado), ambos como voluntários do projeto. Após a exibição do filme, houve um *coffee break*, seguido pela realização de debate circular. Milton, o professor responsável pela atividade, se dispôs a levar uma análise fundamentada na teoria psicanalítica de sua autoria para contribuir com o debate, dando respaldo à discussão.

Eu gostaria de começar pela tradução do título do filme, que vejo inadequado para a proposta tanto desta discussão quanto do entendimento da mensagem do filme. Começos ou recomeços ou ainda começantes, se esta palavra existisse na língua portuguesa definiria melhor o que pretendo abordar uma vez que é de um eterno recomeçar, e re-experimentar, re-viver, que tomo como vértice para olhar deste

ponto esta história tocante que acabamos de conhecer e de experimentar, porque ela nos pega pelo sensorial também, e então proponho que renomeemos o filme para *Beginners* mesmo e o que isto representa.

Somos *beginners*. Quem não o é na medida em que a vida é sempre um recomeçar a cada passo que damos, pois a cada passo o precipício se abre diante de nós, e somos salvos pelo outro pé que se adianta e nos sustenta, do contrário cairíamos. E a cada passo recomeçamos o próximo num constante andar a que a vida nos impele.

Como recomeça o nosso personagem. Quantas vezes ele morre? Quantas vezes a mãe pede que morra, quantas vezes o mata? Que objeto é esse, idolatrado, que o mata sempre que o vê? E ele morre sempre para ressurgir da morte, sem transformação. A idade de ouro da infância perdida em morreres vãos pois nessas mortes não há amor, não há acalanto nem reconhecimento no renascer. Morte sem pranto, renascimento sem alegria. Morte de mentirinha diriam vocês, mas mortes com alguma possibilidade de nascer algo novo, promessas de algo, por isso aceita-se morrer, porque a mãe pede. “Morra toda vez que eu apontar, parece dizer, como eu morri em vida”.

Esta é a mãe, que contamina o filho, de tristeza. Talvez o mate para salvar-se, para ter por quem chorar. Parece que o amor tornou-se frio, quando acreditava que seria fogo suficiente para transformar o marido em alguém capaz de amá-la.

Ao contrário, o amor consumiu-se, apagou-se, não seja eterno posto que é chama, mas infinito enquanto dure, durou o suficiente para cristalizar-se num carvão negro, cancro duro, que consumiu o corpo e tudo levou. Restou sua sombra, a sombra do objeto calcada, marcada a fogo, tatuada de vermelho, recaída sobre o filho, desde então herdeiro sem opção desta incapacidade de amar.

O pai... ah, sim! Era aquele sujeito que ia e vinha todo dia, que se despedia da esposa com um beijo que ela, não sei, difícil dizer em palavras o que demonstrava: esperança, indiferença, resignação. No filho o mesmo beijo, do filho a mesma impressão.

Quando o pai saía para o trabalho, pela mesma porta entrava o vazio, estranha expressão, e se instalava, permanecia, e se perpetuava. Era quando a mãe matava o filho, e pedia melhores performances num morrer cotidiano, e se recolhia para morrer para nossos olhos pregados na tela, e do filho que a segue, sedento de olhar, de amor, e de existência.

Um novo pai é aquele que aparece de repente, cheio de vida, aos setenta e poucos, se diz amando, se diz feliz, assumindo-se, é como um estranho, o sempre visto nunca conhecido, inspirador não fosse tão tarde.

O filho então adulto, a mãe morta, o pai gay. E o que fazer com esta história. Fácil é falar de uma solução quando esta história não é a sua.

Temos então um jovem adulto, para sempre melancólico buscando desesperadamente, mas sem o saber, inexorável inconsciente, “o conhecido não pensado” (Bollas), “o espírito do objeto, a mão do destino,” algo que o possa transformar.

Sem saber amar, Oliver, nosso jovem adulto cuja mente conseguimos ler, conhece Anna, vive nas memórias o fracassado relacionamento dos pais, buscando pontos de conexão sob os quais possa se firmar e conhecer e desfrutar gotas, que seja, de alguma felicidade. Paradoxalmente, reviver cada fracasso lhe incute coragem para viver alguma coisa verdadeira. Esta alguma coisa revivida traz um pouco de emoção. Passar de carro sobre a calçada é o máximo de aventura que se permite.

Buscando um pouco de teoria, afinal nós estamos num clube, início de um clube de cinema que pretende discutir a psicologia, mais especificamente a psicanálise, e a

sua apresentação como drama humano, drama dos outros, que trazemos pra nós, pois a identificação é inevitável. Falo aqui de um objeto transformacional. Através da relação com um objeto ansiadamente buscado queremos novamente viver, ou reviver, momentos de plenitude vividos numa outra relação, que foi tão intensa, tão completa, que nos deu a certeza da onipotência, de beatitude, do não sofrer e de nada precisar.

Ora, onde está, onde se perdeu deste tempo que nem de palavras precisava até porque eram inúteis. Porque esta lembrança nos maltrata, e nos impele a uma busca insana de algo que não sabemos o que é, não sabemos onde está, não sabemos existir mas temos certeza que nos transformará em algo melhor.

O que se busca é uma experiência de transformação. Através de um objeto transformacional, gerador de esperança e até mesmo um sentimento de confiança fundamentada no futuro, buscando no futuro alguma coisa para transformar o presente. Uma procura de objeto que desempenha uma memória do ego pré-verbal, do ego quando ainda não existia palavra. Aquelas sensações únicas vividas no princípio da vida e que nos transformou do nada que éramos em alguém que se sentiu amado. E existiu a partir dali. É esta experiência que novamente buscamos, evocando os primeiros tempos de vida psíquica, despertar lembranças de alguma coisa nunca apreendida cognitivamente, mas conhecida existencialmente. O conhecido não pensado. Deste objeto restou a sombra, recaída sobre o ego, e então vai nosso personagem na busca do encontro, não se furta de ser buscado, leva seu cão superego, conhecemos-lhe o pensar e as recriminações, as lembranças da mãe com quem aprendeu solidão, e do pai que aprendeu a conhecer e a invejar felicidade, doação, e que tentou amar.

Anna aparece, complicada como a mãe, na mesma presença/ ausência do pai, por isso tão familiar. Renasce a esperança, a fé na vida, o quase amor. Oliver sofre da incapacidade de amar, especializa-se na capacidade de afastar de si quem vem com essa promessa. O medo estende suas asas e ameaça a vida sem cor do protagonista. As lembranças do pai então tomam conta do filme e da mente, cuja força de vida, a coragem de amar apesar da idade, o assumir-se diante do mundo e do filho sem temer julgamento e sem se importar com os comos, quando e porquê, apenas viver o que lhe resta de tempo, apresenta a Oliver uma nova forma de ver e com isto a oportunidade, um alento de ousadia.

As idas e vindas do casal mimetizam as mortes da infância, até resolver-se num contido perdão.

Quem não conheceu o amor ou o conheceu de viés, não o reconhece quando este bate à porta. Porque não se apresenta de dourado nem costuma se anunciar. Pelo contrário. O amor, filho de Marte e de Vênus, portanto da guerra e da beleza, vem pela flechada, invade e transborda, cega, às vezes enlouquece, e nasce do mesmo conflito que um dia, lá no começo do filme de cada um, instalou um objeto que não precisava de sombras para dizer-se porque o dizer-se do amor nunca se completa, nunca se extingue. Não porque é infinito, embora o poeta diga que seja, mas porque, para sempre, uma sombra o maculou (MAGNABOSCO, 2014, sem página).

Ao final da discussão, foi sorteado um livro, o qual foi doado pela *Poetria Livros e Arte* – livraria que realizou uma parceria com o CAPSI, concedendo o desconto de 10% em qualquer livro tanto para estudantes (que estejam devidamente matriculados e apresentem carteirinha dentro da

validade) quanto para professores do curso de Psicologia –, e também entregue a cada participante (incluindo professores e organizadores) um marca página da mesma.

Figura 1: Arte de divulgação do *I PSICOCINE UTP*.

Figura 2: Fotografia registrada durante o *I PSICOCINE UTP*, após a realização do debate.



Fonte: página do Facebook "CAPSI UTP".

II, III E IV PSICOCINE UTP: A COMPOSIÇÃO DE UM BLOCO TEMÁTICO

Novas postulações mediante o projeto emergiram e decidiu-se que, a cada semestre, seriam realizadas de 3 (três) a 4 (quatro) sessões - uma por mês - e estas versariam sobre um tema central, estando os filmes conectados a representações de subtemas. Para o primeiro bloco temático, apostou-se no tema "sexualidade humana", com a expectativa de que o conjunto das sessões consistiria em maior profundidade no debate, oportunizando a pluralidade de assuntos expostos que se encontram contemplados por este mesmo tema. Objetivou-se, também, promover a interação entre os estudantes e demais interessados, através do lazer e do debate; bem como complementar o conhecimento ministrado durante as aulas e incentivar o senso crítico perante as adversidades da vida.

O *II PSICOCINE UTP* - primeira edição do bloco - foi realizado no dia 29 de agosto de 2014, sexta-feira, das 8h às 12h, como atividade de encerramento da *I Semana Acadêmica do Psicólogo*, evento inteiramente gratuito e também organizado pelo Centro Acadêmico de Psicologia, que contou com o apoio da Universidade Tuiuti do Paraná, do Diretório Central dos Estudantes da UTP e da Poetria Livros e Arte. O filme exibido nesse dia foi "*Tomboy*", dirigido por Céline Sciamma (2011), que tratou do subtema "transexualidade na infância". O enredo narra a vida de Laure (Zoé Héran), uma

menina de 10 anos que se passa por garoto quando sai para brincar com as crianças da vizinhança. Assim, a proposta do filme toca questões voltadas à crise de identidade, aos papéis sociais e de gênero, bem como às fragilidades da estrutura familiar tradicional. A atividade contou apenas com a presença do professor responsável Milton Magnabosco, que se dispôs a levar uma análise fundamentada na teoria psicanalítica de sua autoria para contribuir com o debate. O professor convidado que havia confirmado presença, Nelson Fernandes Júnior, infelizmente teve que ir ao hospital e não pôde comparecer. Dessa vez não foi sorteado um livro - a Poetria concedeu dois cadernos para anotações, os quais foram entregues como presente para o professor responsável.

Após a realização da *I Semana Acadêmica do Psicólogo*, evento de grande porte, percebeu-se a necessidade de cobrar taxas de inscrição, pois a verba investida para a confecção de certificados, compra de pipoca, suco e refrigerante, assim como outros materiais, não estavam tendo retorno para os organizadores. Adotou-se então o valor de R\$5,00 (cinco reais) como taxa simbólica a ser cobrada nas próximas edições. Este dinheiro cobriria o custo dos alimentos e demais materiais utilizados no evento, assim como geraria um pequeno lucro, podendo então ser destinado a outros fins além da estrutura de eventos, como por exemplo a confecção de bottons, cartões postais, adesivos, camisetas e demais materiais temáticos a serem vendidos para os estudantes do curso de Psicologia - cujo dinheiro obtido nas vendas contribuiria com o caixa do CAPSI e com a realização de eventos futuros. Em outras palavras, investimento dos alunos em sua própria formação. As inscrições ocorreram tanto por meio eletrônico, através do preenchimento de um formulário online, como pelo modo de inscrição presencial no dia do evento.

O III *PSICOCINE UTP* foi realizado no dia 10 de outubro de 2014, sexta-feira, das 8h às 12h. Estiveram presentes os professores Milton Magnabosco (professor responsável pela atividade de extensão universitária) e Nelson Fernandes Júnior (professor convidado). O filme exibido dessa vez foi *"The Woodsman"* (traduzido como *"O Lenhador"*), dirigido por Nicole Kassell (2004), e que tratou do subtema "pedofilia". O filme narra a vida de Walter (Kevin Bacon), que é solto após cumprir doze anos de prisão por abuso sexual de menores e precisa reconstruir sua vida. Walter muda-se para um apartamento que fica ao lado de uma escola primária, recebendo visitas apenas de seu agente condicional, Lucas (Mos Def) e consegue um emprego em uma madeireira, onde conhece Vicki (Kyra Sedgwick), mulher com quem inicia uma amizade e um relacionamento romântico. Ao observar cotidianamente a movimentação das crianças da escola, Walter vê-se desafiado a lutar contra a tentação, ao passo em que também identifica movimentos suspeitos de um adulto que circula pelas redondezas e mantém-se atento para prevenir que este adulto consiga aliciar alguma criança. Dessa vez, Milton, o professor responsável não levou uma resenha consigo. Entretanto, Nelson, o professor convidado, expôs algumas recomendações dos Conselhos Federal e Regional de Psicologia, mediante as situações expostas no filme, e que um/a psicólogo/a poderia vivenciar

durante a sua prática profissional. Ambos os professores receberam cartões postais de psicologia confeccionados pelo Centro Acadêmico como presente.

O *IV PSICOCINE UTP* foi realizado no dia 14 de novembro de 2014, sexta-feira, das 18h às 22h, horário eleito na tentativa de abranger um novo público - pois o evento foi organizado em parceria com o Centro Acadêmico de História e o Coletivo Feminista Marias da Boca Maldita. O filme exibido foi “678” (traduzido como “Cairo 678”), dirigido por Mohamed Diab (2010), para tratar do subtema “patriarcado”. O enredo narra a vida de três mulheres egípcias, de diferentes classes sociais, que vivenciam situações de assédio: Fayza (Boshra), uma funcionária pública e mãe de dois filhos que é assediada no ônibus (com o número 678); Seba (Nelly Karim), uma designer de joias que, depois de violentada coletivamente após um jogo de futebol, passa a ensinar outras mulheres a se defender; e Nelly (Nahed El Sebaï), uma comedianta e funcionária de um call center que, ao ser assediada verbalmente por um de seus clientes por telefone, bem como fisicamente por um condutor de caminhão, passa a ser a primeira egípcia a apresentar uma denúncia à polícia por assédio. Não houve a presença de professores responsáveis e/ou convidados e o quórum foi significativamente mais baixo, não comparecendo ninguém além das organizadoras do evento. Por este motivo, optou-se por retornar à programação matutina.

Figuras 3 e 4: Debate circular ocorrido no *II PSICOCINE UTP*.



Fonte: página do Facebook “CAPSI UTP”.

V, VI E VII PSICOCINE UTP: O SEGUNDO BLOCO TEMÁTICO

Para esse semestre letivo, foi realizada uma parceria com o Programa de Pós-graduação em Psicologia Forense da Universidade Tuiuti do Paraná, representado pela professora Giovana Munhoz da Rocha, para discutir o tema “comportamento antissocial”. O professor responsável, Milton Magnabosco, assim como a parceira do semestre, Giovana Munhoz, se propuseram a levar

suas análises de suas autorias (ou de autorias de mestrandos), fundamentadas, respectivamente, na teoria psicanalítica e na teoria behaviorista, para contribuir com o debate, dando respaldo acadêmico e científico ao projeto.

O V *PSICOCINE UTP* foi realizado no dia 28 de fevereiro de 2015, sábado, das 8h às 12h, contando com a presença da professora Giovana Munhoz e de Livia Teixeira, uma mestranda convidada. O filme exibido foi *"We Need to Talk About Kevin"* (traduzido como *"Precisamos falar sobre Kevin"*), dirigido por Lynne Ramsay (2011). Baseado em um romance de Lionel Shriver de mesmo título, a narrativa acompanha Eva Khatchadourian (Tilda Swinton), outrora uma escritora de viagens bem sucedida, que vive sozinha e trabalha em uma agência de viagens perto da prisão onde está seu filho, Kevin (Ezra Miller). Enquanto precisa lidar com a rejeição social e com a hostilidade dos vizinhos, Eva relembra os anos de crescimento e desenvolvimento de Kevin, até o fatídico dia em que ele completa seus 16 (dezesseis) anos de idade e assassina vários alunos do seu colégio com arco e flecha, além do pai, Franklin (John C. Reilly) e da irmã mais nova, Celia (Ashley Gerasimovich).

O VI *PSICOCINE UTP* foi realizado no dia 21 de março de 2015, sábado, das 8h às 12h, contando apenas com a presença de Bianca, uma mestranda convidada. O filme exibido foi *"The Bling Ring"* (traduzido como *"Bling Ring: A Gangue de Hollywood"*), escrito e dirigido por Sofia Coppola (2013). Baseado em fatos reais e no artigo da *Vanity Fair* *"The Suspects Wore Louboutins"*, de Nancy Jo Sales (2010), o enredo acompanha um grupo de adolescentes de Los Angeles obcecados com a fama que utiliza a internet para rastrear o paradeiro de celebridades de *Hollywood* - como Paris Hilton, Audrina Patridge, Megan Fox e Orlando Bloom - e então roubar suas casas. O elenco principal do grupo foi formado por Israel Broussard como Marc Hall (baseado em Nick Prugo), Katie Chang como Rebecca Ahn (baseada em Rachel Lee), Emma Watson como Nicolette "Nicki" Moore (baseada em Alexis Neiers), Taissa Farmiga como Sam Moore (baseada em Tess Taylor) e Claire Julien como Chloe Tainer (baseada em Courtney Ames).

O VII *PSICOCINE UTP* foi realizado no dia 25 de abril de 2015, sábado, das 8h às 12h, contando com a presença do professor responsável Milton Magnabosco, que levou consigo uma resenha do filme para ser lida ao final do debate. O filme exibido foi *"Precious"* (traduzido como *"Preciosa - Uma História de Esperança"*), dirigido por Lee Daniels (2009). Baseado no romance *"Push"* de Sapphire (1996), o enredo acompanha a vida de Claireece "Preciosa" Jones (Gabourey Sidibe), uma jovem de 16 (dezesseis) anos que vive no bairro de *Harlem, Nova York*, e que sofre abusos físicos e psicológicos da mãe, Mary (Mo'Nique), e abusos sexuais do pai, Carl (Rodney "Bear" Jackson). Ao engravidar pela segunda vez de seu pai, Preciosa é encaminhada pela diretora de seu colégio a uma escola alternativa, na expectativa de que ela possa mudar o rumo de sua vida, se sentindo percebida, valorizada e podendo, superar seus traumas e conquistar uma nova realidade para si.

Figura 5: Momentos antes da exibição no *V PSICOCINE UTP*.

Figura 6: Debate circular ocorrido no *V PSICOCINE UTP*.

Figuras 7 e 8: Equipe CAPSI e profissionais convidados no *V PSICOCINE UTP*.



Fonte: página do Facebook “CAPSI UTP”.

VIII PSICOCINE UTP: A UTILIZAÇÃO DO FILME DOCUMENTÁRIO

O VIII PSICOCINE UTP foi realizado no dia 29 de agosto de 2015, sábado, das 8h às 12h, como atividade de encerramento da *I Jornada Acadêmica de Psicologia* - o que seria a II Semana Acadêmica e que, porém, recebeu o nome de Jornada por contar com uma quantidade de dias menor -, evento também organizado pelo Centro Acadêmico de Psicologia e que contou com o apoio da Universidade Tuiuti do Paraná. O filme exibido foi “O Riso dos Outros”, documentário escrito e dirigido por Pedro Arantes (2012), com a finalidade de propor uma análise e discussão sobre o tema “humor e preconceito”. A partir de uma imersão no mundo do Stand Up Comedy e de entrevistas realizadas com personalidades como os humoristas Danilo Gentili e Rafinha Bastos, a cartunista Laerte e o deputado federal Jean Wyllys, o filme reflete sobre os limites do humor e sobre o seu poder de ofensa. O evento contou com a presença de Isadora Dutra, professora universitária com pós-doutorado em Teoria da Literatura; Andreia Porto, psicóloga formada pela Universidade Tuiuti do Paraná e atriz; e Pedro Lemos, comediante.

Figura 9: Exibição do filme “O Riso dos Outros”, no VIII PSICOCINE UTP.

Figura 10: Debate circular ocorrido no VIII PSICOCINE UTP.

Figuras 11 e 12: Equipe CAPSI UTP entrega caricaturas feitas por Renato Perboni, estudante de jornalismo da UTP, aos convidados Andreia Porto, Isadora Dutra e Pedro Lemos



Fonte: página do Facebook “CAPSI UTP”.

IX PSICOCINE UTP: Edição especial no Espaço Itaú de Cinema

O IX PSICOCINE UTP foi realizado no dia 14 de maio de 2016, sábado, das 10h30 às 13h30, no antigo Espaço Itaú de Cinema do *Shopping Crystal*, Curitiba. Apesar de tratar-se de um espaço de cinema localizado em *shopping* de bairro nobre, a sua programação contava com a reserva de salas para exibição de cinema independente e pouco divulgado nos outros estabelecimentos e salas - incluindo especialmente produção nacional -, bem como cartazes de filmes que não estavam em lançamento. A edição deu início às atividades do mês sobre a “luta antimanicomial”, tema importante para a categoria profissional. O CAPSI UTP, dessa vez, realizou uma parceria com o Sindicato dos Psicólogos do Paraná para a realização do evento. O filme escolhido foi “*Nise: O Coração da Loucura*”, longa-metragem brasileiro dirigido por Roberto Berliner (2015), que narra sobre o período em que Nise da Silveira (Glória Pires), uma das primeiras brasileiras a se formar em medicina, assumiu o Setor de Terapia Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no

Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Nise, por ser contra o eletrochoque e a lobotomia no tratamento da esquizofrenia, cria no setor ateliês de pintura e modelagem, promovendo aos pacientes uma forma de vincular-se à realidade através da criatividade e da expressão simbólica.

Os ingressos para esta edição foram vendidos exclusivamente de maneira antecipada e tiveram um preço de R\$10 (dez reais) para cobrir os custos da utilização da sala do cinema e para gerar uma pequena margem de lucro ao CAPSI UTP. Foi oferecido na venda dos ingressos opções de valor maior para quem desejasse pipoca e bebida do estabelecimento. Além disso, compareceram dois profissionais convidados para comentar a obra fílmica após a exibição: Isadora Dutra, professora universitária com pós-doutorado em Teoria da Literatura, e um psicólogo funcionário do complexo médico penal.

Figuras 13, 14 e 15: Debate ocorrido no IX *PSICOCINE UTP*.

Figura 16: Equipe CAPSI UTP no antigo Espaço Itaú de Cinema do *Shopping Crystal*.



Fonte: página do Facebook “CAPSI UTP”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Participaram da organização das nove primeiras edições do projeto *PSICOCINE UTP*, ocorridas dos anos 2014 a 2016, os estudantes do curso de Psicologia da Universidade Tuiuti do Paraná: Bárbara Piazza dos Reis; Jefferson Padilha; Mariane Batista Martins; Lucas Derli Teixeira Lessnau; Vitor Yabuki dos Santos; André Sacks Thimóteo; Yohana Barros Alécio; Francine Pinheiro; Liliane da Silva da Cruz; Vinícius Schueda Ramos; Amanda Rodrigues Dallarosa; Lucas Gonçalves de Freitas; Elisana Cristiny; Rodrigo Cruz Vieira; Lorena Cunha; Gabriel Klaine; Luccas Danniell Maier Cechetto; Deise Lopes; Camille Saraiva; Gabriel Rocha; Giorgio Calixto; Helena Iglesias; Ramon Bittencourt; Gustavo Santos; Martha Muchinski; e Natália Zampieri.

O desenvolvimento de um projeto em continuidade deste porte transformou a visão que se tinha do papel que a/o estudante poderia desempenhar dentro e fora da universidade. A promoção de eventos facilitou o encontro entre os estudantes, bem como o desenvolvimento de formações grupais autogestionadas, dispostas a discutir os diferentes problemas que envolvem a convivência em sociedade. Desta forma, acredita-se na contribuição que os filmes podem trazer para uma atualização do pensamento sobre as possibilidades da Psicologia enquanto ciência e profissão. Além das interpretações que versam sobre conceitos, estruturas psíquicas e comportamentais percebidas nos personagens, as exibições cinematográficas são uma oportunidade para a/o estudante ser apresentado a uma realidade diferente da que conhece, se emocionar com o enredo apresentado e refletir sobre condutas a serem adotadas enquanto profissional em situações que poderão ser vivenciadas futuramente.

REFERÊNCIAS

- BACCEGA, Maria Aparecida. Comunicação/educação: relações com o consumo. Importância para a constituição da cidadania. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, vol. 7, n. 19, p. 49-65, jul 2010.
- CODATO, Henrique. O Desejo projetado: Uma visita às teorias do cinema em diálogo com a psicanálise. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 4, n. 1, 2015.
- METZ, Christian. **O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema**. Livros Horizonte, 1980.
- MÜNSTERBERG, Hugo. **The Photoplay: A Psychological Study**. D. Appleton, 1916.
- PEDRO, Teresa. Técnicas Cinematográficas E Actos Mentais: "The Photoplay" De Hugo Münsterberg. **Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento**, v. 2, p. 165-183, 2011.

REVELANDO CONSTELAÇÕES: O MÉTODO DE WALTER BENJAMIN E THEODOR ADORNO

Victor Finkler Lachowski (PPGCOM-UFPR)¹

victorlachowski@hotmail.com

BENJAMIN E OS ASTROS

O *Método das Constelações* de Walter Benjamin (1882-1940) possui essa nomenclatura por caracterizar a astrologia em si como um exemplo de superação progressiva da magia primitiva. Na habilidade mimética humana, os astros possuem uma *similaridade não-representada* compartilhada pela humanidade. A *Constelação* tornou-se então a imagem central que traça os contornos da teoria do conhecimento que Benjamin posteriormente agregou ao materialismo histórico-dialético².

Benjamin, ao se dedicar em criticar temáticas artísticas através do método marxista, investiga assim a vida dos homens na sociedade capitalista. O objetivo de seu pensamento crítico visa sobretudo a obra de arte, seu papel e coerência dentro dessa estrutura social. O *criticismo estético* do pesquisador alemão-judeu é concebido para ser uma intervenção prática de análise, empírica, ao interromper a cegueira do curso da história e trazer um despertar, a alvorada da consciência³, semelhante ao processo do *Absoluto* de Hegel.

Esse ponto de vista busca, por meio da análise de uma pluralidade de obras de arte e problemas, achar a *ideia* singular, a verdade singular, que está inserida no conjunto. Para Benjamin, esse é o problema supremo da filosofia a ser respondido, desbravar o significado de um conjunto relativo de obras para contemplar sua verdade filosófica absoluta. O materialismo histórico-dialético contribui assim com o presente histórico, o “agora” da ação⁴, para a pesquisa.

Susan Buck-Morss (1977), em seu livro “*The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*”, estabelece um conjunto de elementos que, em sua interpretação da teoria de Benjamin, constituem a centralidade do *Método das Constelações*.

A pesquisadora explica que os *Fenômenos* são as obras de arte que aparecem como a *verdade* das *Ideias*. Os fenômenos são assim as ideias vinculadas historicamente através de diversas obras. Nessa abordagem, os elementos de um fenômeno são absolutos, historicamente estáticos, e as ideias

¹ Mestrando em Comunicação (PPGCOM-UFPR), Bacharel em Publicidade & Propaganda (UFPR), Roteirista, Escritor e Redator Publicitário. Contato: victorlachowski@hotmail.com

² (BUCK-MORSS, 1977, p. 90).

³ (ROCHLITZ, 1996, p. 69).

⁴ (ROCHLITZ, 1996, p. 80).

são historicamente específicas e se transformam, o que torna essa concepção uma ferramenta de esclarecimento materialista histórico-dialético⁵.

Richard Wolin (1982), em seu estudo "*Walter Benjamin, an aesthetic of redemption*", aponta que, para a utilização do *Método das Constelações*, é requerido um criticismo imanente por parte do investigador, para assim se descobrir a razão pela qual as *Ideias* de uma obra, ou conjunto de obras, existem. Assim, em seu argumento, o método não busca revelar apenas o *conteúdo-material* das obras de arte, mas também seu *conteúdo-verdade*, uma vez que traz para a contemporaneidade a relevância das ideias dessas obras, transcendendo sua concepção histórica e salvando essas ideias da amnésia social⁶.

Por isso, Sérgio Paulo Rouanet escreve que "longe dos fenômenos, as ideias são vazias, do mesmo modo que os fenômenos, longe das ideias, estão condenados à dispersão e à morte" (in BENJAMIN, 1984, p. 15).

Para que a investigação estrutural filosófica do *Método das Constelações* seja completa, Walter Benjamin, em sua tese "*Origem do Drama Barroco Alemão*", estabelece que a *Representação*, através da ordenação e categorização das *Ideias*, deve ser realizada. Pois as ideias são opacas ou "obscuras, até que os *Fenômenos* as reconheçam e circundem" (BENJAMIN, 1984, p. 57). Deve-se então buscar *se e como* as ideias então representadas nessas obras de arte.

No *Método das Constelações*, o texto de Rainer Rochlitz (1996), "*The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*", trabalha com a visualização de Benjamin, na qual:

As ideias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos. Os elementos que o conceito, segundo sua tarefa própria, extrai dos fenômenos, se tornam especialmente visíveis nos extremos. A ideia pode ser descrita como a configuração em que o extremo se encontra com o extremo. (1984, p. 57).

Na pesquisa de Rochlitz é apontado que, quando o *Método das Constelações* é aplicado, define-se a obra de arte pelos termos de seu *conteúdo-verdade*. Para Benjamin, toda obra de arte verdadeira permite ao crítico endereçar o problema central da filosofia e não apenas certas questões que são exclusivamente do interesse dos filósofos⁷. O argumento de Benjamin é circular, ao propor elucidar obras de arte pela filosofia, descobre-se que todas as obras de arte autênticas possuem seus sistemas no campo da filosofia, e assim reverter suas inquisições e buscar nas obras de arte as respostas para questões impossíveis de serem respondidas unicamente na filosofia. O problema, e a solução, estão

⁵ (BUCK-MORSS, 1977, p. 93).

⁶ (WOLIN, 1982, p. 44).

⁷ (ROCHLITZ, 1996, p. 72).

na filosofia⁸, não na arte, sendo característico da filosofia confrontar-se com a questão da representação, assim como a possibilidade de fundar seu conhecimento na codificação histórica⁹, uma vez que as obras de arte possuem um caráter *a priori*, uma leitura materialista histórica que as configura uma necessidade de estar ali que lhes é imanente¹⁰.

ADORNO E AS ESTRELAS

Susan Buck-Morss parte do argumento que Theodor Adorno (1903-1969), 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. Nesse pressuposto, o fenômeno não entra completamente no reino das ideias, se redimindo sozinho em seus elementos, o fenômeno permanece sob seus conceitos, e são esses conceitos que alocam o fenômeno em seus elementos.

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. Na representação filosófica da verdade, o particular daquele fenômeno, quando mediado conceitualmente, reemerge na ideia, tornando-se a própria ideia no arranjo conceitual dos elementos que compõem aquele fenômeno¹¹.

O método possui dessa maneira a função de interpretação do não-intencional por meio da justaposição de elementos isolados, através da análise e da iluminação da realidade pelo poder dessa interpretação, sendo este considerado o programa de todo e qualquer conhecimento materialista genuíno¹².

Quanto à "redenção" ou "salvação" dos elementos do passado, Adorno propõe uma leitura objetivamente mais dialética, uma "Superação", no sentido Hegeliano de intraduzibilidade, termo que simultaneamente significa "preservação" e "negação" (*Aufheben*). Adorno usa o passado filosófico contra ele mesmo, e seu imanente criticismo dos conceitos tradicionais para adotar a liquidação da tradição¹³. Por essa razão, argumenta-se que Adorno transformou a teoria com influências místicas de Benjamin em uma teoria dialética e materialista¹⁴. Adorno altera a concepção original de Benjamin de "final" (último, tardio, redenção, salvação) pelo "refuncional" da teoria

⁸ (ROCHLITZ, 1996, p. 74).

⁹ (BENJAMIN, 1984, p. 49).

¹⁰ (BENJAMIN, 1984, p. 75).

¹¹ (BUCK-MORSS, 1977, p. 92).

¹² (BUCK-MORSS, 1977, p. 93).

¹³ (BUCK-MORSS, 1977, p. 94).

¹⁴ (BUCK-MORSS, 1977, p. 95).

dialética marxista. Com isso, reforça que a *Ideia* (essência do *Fenômeno*) possui seu conteúdo com especificidade histórica e social¹⁵.

Os ensaios de Adorno buscavam articular uma “ideia”, no sentido benjaminiano de construir uma específica e concreta constelação a partir dos elementos de um fenômeno, de forma que a realidade sócio-histórica que constitui essa verdade se torne fisicamente visível. O fato da “essência” social emergir da aparência do fenômeno é dialético de uma maneira Hegeliana-Marxista¹⁶.

Esses “elementos” dos fenômenos apresentam-se nas “figuras escondidas e enigmáticas” como componentes das partículas concretas. Elementos tidos como códigos, ou cifras, da realidade social, cujo conteúdo é estruturado pela burguesia social e sua psicologia estrutural. A interpretação filosófica pode decifrar essa perplexidade e complexidade dando-a forma com o vocabulário crítico da *Teoria Marxista*: seu conceito de classes, ideologia, modo e relação de produção e estrutura de mercadoria (fetiche, caráter, valor de troca, reificação)¹⁷.

IMAGENS-DIALÉTICAS

Para Susan Buck-Morss¹⁸, “ficção” e “verdade” são comumente vistas como opostos nos estudos da arte e da episteme. No contexto desse dualismo, o *Esclarecimento* toma parte junto à ciência. Ao longo dos séculos os filósofos foram hostis com a arte, com isso roubaram e tomaram a arte como um símbolo teológico, não sendo mais a arte considerada uma forma de verdade *per se*, mas uma ferramenta pedagógica, um significado de persuasão moral. Já na Revolução Burguesa, a arte se torna uma plataforma para propaganda política do liberalismo e idealismo.

Porém, no sistema estético Hegeliano a arte possui uma função racional-cognitiva¹⁹. No modelo Benjaminiano, mais precisamente em seu estudo e compreensão de “*imagens-dialéticas*” nas obras de arte surrealistas, essas apresentam um verdade não-intencional pela justaposição de “duas realidades distantes” que espalham uma “luz particular de figura da imagem”.

No modelo dialético, compara-se dois objetos da maneira mais distante possível, para colocá-los juntos de maneira abrupta e imediata²⁰. Esse sistema dialético visa a compreensão do sistema dialético de tese, antítese e síntese tendo em vista a dialética entre diferentes obras, com suas contradições e negações que também resultarão no processo dialético hegeliano de negação, conservação e superação.

¹⁵ (BUCK-MORSS, 1977, p. 95).

¹⁶ (BUCK-MORSS, 1977, p. 96).

¹⁷ (BUCK-MORSS, 1977, p. 97).

¹⁸ (BUCK-MORSS, 1977, p. 122).

¹⁹ (BUCK-MORSS, 1977, p. 123).

²⁰ (BUCK-MORSS, 1977, p. 106, p. 144).

Na percepção da autora, as imagens-dialéticas de Walter Benjamin possuem uma funcionalidade semelhante à de interruptores, no sentido de paralisar um fenômeno passageiro, conceitualizando seus elementos para descobrir assim suas ideias, fazendo-o perder sua familiaridade através da análise crítica.²¹

Assim, na arte, as analogias e metáforas apresentam semelhanças com o real, mas imagens históricas são autênticas representações, como traduções. São transformações miméticas: elas nomeiam onde a analogia significa, onde o conceito apenas “pretende”²².

As “imagens” não são símbolos dos conceitos, não são analogias poéticas da totalidade social, mas sim a manifestação material da realidade. Imagens são empíricas, evidências perceptíveis desse relacionamento mediado entre o particular (realização da obra) e a estrutura social burguesa (estrutura).

IDEIAS

Para fins de recapitulação, na apresentação de “*Origem do Drama Barroco Alemão*”, Sérgio Paulo Rouanet (1984) argumenta que o caminho da investigação pelo método das constelações “é a *representação*. Representação, por um desvio, do universal - a ordem das *ideias*” (p. 13), sendo assim que as ideias, preexistentes, se oferecem à contemplação²³. Soma-se a argumentação de Rochlitz²⁴ de que, se a representação é requisitada para uma metodologia, deve se partir da representação das ideias. Essas ideias constituem a forma original de confrontação entre seres humanos e o universo, podendo ser renovadas por toda história, por isso são temporais e alteráveis. Essas ideias aparecem nas obras de arte como manifestações da linguagem verdadeira, manifestações que ainda estão obscuras e ocultas por uma névoa que o criticismo e a interpretação devem remover.

Sendo tarefa do filósofo praticar uma descrição do mundo das ideias, nessa mediação entre investigador e artista, sendo o artista um produtor de imagens em miniatura do mundo das ideias, concebidas como cópias²⁵.

Nas ideias as formas primordiais de percepção, na qual as palavras possuem sua própria notabilidade como nomes, estão intactas pelo significado cognitivo. Essa doutrina filosófica é baseada na codificação histórica, vide a necessidade de encontrar-se a *Origem* (histórica) e a *Alegoria* (ahistórica)²⁶.

²¹ (BUCK-MORSS, 1977, p. 106).

²² (BUCK-MORSS, 1977, p. 103).

²³ (BENJAMIN, 1984, p. 52).

²⁴ (ROCHLITZ, 1996, p. 31).

²⁵ (BENJAMIN, 1984, p. 54).

²⁶ (ROCHLITZ, 1996).

Reafirma-se assim a interpretação de Rouanet (1984) de que as ideias Benjaminianas estão na linguagem, na dimensão nomeadora, em contraste com sua dimensão significativa e comunicativa. Com a aplicação da estética de sua teoria das ideias, pode-se demonstrar a autonomia dos gêneros artísticos - considerados como ideias - e sua relação com obras individuais (separadas), uma vez que esses conjuntos de obras não são agregados de regras, mas sim estruturas iguais em constituição²⁷. Com as ideias os fenômenos conseguem uma interpretação objetiva, não sendo dissolvidos nos conceitos ou em visões subjetivas.

CONCEITOS, ASPECTOS EXTREMOS E ELEMENTOS

Como as ideias são encontradas para serem observadas e representadas? A resposta para isso está no *Conceito*, como vimos anteriormente, na conceitualização dos elementos que constituem uma obra, e através desses elementos, os conceitos são permitidos de ingressar na esfera das ideias, estando assim "salvos". Ao mesmo tempo, graças ao conceito, as ideias podem ser representadas, ganhando concretude, por meio da empiria desmembrada em seus elementos materiais²⁸. Dessa maneira os conceitos conseguem "de uma vez só, dois resultados: salvar os fenômenos e representar as ideias" (BENJAMIN, 1984, p. 57), pois realizam a simples mediação entre o particular e o universal.

Assim, para compreender a autonomia de um gênero, ou conjunto de obras, Benjamin não busca necessariamente o que elas possuem de semelhante, como análises de obras de arte costumam fazer. Ele vai por outro caminho, ele preserva as diferenças dentro das obras, tornando-as visíveis nos elementos extremos, agrupam-se então ao redor das ideias os elementos extremos ou *Aspectos Extremos dos Elementos*²⁹, no qual um aspecto extremo representa a síntese, outro a antítese, e a configuração geral entre ambos surge como síntese, explicitando a dialética do método e da teoria estética. Como explica Benjamin, "as ideias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta" (1984, p. 57).

A ideia é entendida enquanto uma configuração desses elementos extremos, possibilitando o ordenamento objetivo virtual dos fenômenos, ou seja, sua interpretação objetiva³⁰. Exemplo que Rouanet nos traz é a própria interpretação objetiva dos elementos que constituem a palavra - Nome - do Drama Barroco. *Trauerspiel* (Drama), no qual "*Trauer*" significa luto, e "*Spiel*" deriva de jogo, espetáculo, folguedo³¹. Denota-se as extremidades na palavra-nome dessa nomenclatura.

²⁷ (BENJAMIN, 1984, p. 66).

²⁸ (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 13).

²⁹ (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 14).

³⁰ (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 14).

³¹ (BENJAMIN, 1984, p. 87).

FENÔMENOS

Rochlitz³² reforça que os conceitos desempenham um status intermediário entre *Ideias* e o *Fenômeno* empírico, dividindo o fenômeno em seus elementos, elementos que seguem uma ordem prescrita através da contemplação das ideias. Benjamin reforça que os fenômenos não entram integralmente no reino das ideias, apenas parcialmente, por meio dos seus elementos - aspectos extremos³³ e da representação das ideias pelo conceito, que configura esses elementos³⁴, redimidos e salvos. Através da mediação dos conceitos o fenômeno é permitido de participar da existência das ideias³⁵.

Exemplo é o conceito auxiliar abstrato do “Drama Barroco Alemão”, inventado para poder lidar com uma “série infinita de fenômenos intelectuais e de personalidades totalmente distintas entre si” (BENJAMIN, 1984, p. 62)

Dessa maneira, o fenômeno original é visível pela reprodução, onde a natureza do mundo é presente, porém escondida (submergida pelo brilho da manifestação). Assim, as ideias são os componentes que compõem o fenômeno, sendo esse o conjunto dessas ideias vinculadas historicamente em diferentes obras de arte³⁶. Por essas razões, Rouanet declara que a existência empírica de uma ideia é o fenômeno³⁷.

ORIGEM

Para Benjamin³⁸, a *Origem* significa algo que emerge do vir-a-ser e a da extinção, sua localização, observável através de uma visão dupla: a de restauração e reprodução e a de incompleto e inacabado. A histórica filosófica, enquanto ciência da origem, permite investigar o processo de desenvolvimento de uma ideia a partir de extremos e da coexistência de contrastes³⁹.

Como explica Rochlitz⁴⁰, as ideias de Walter Benjamin são o que justificam a existência de constelações atemporais, uma tripartição entre filosofia e formas artísticas que não são independentes da história. Assim, “atemporalidade” e “histórico” não são termos contraditórios para Benjamin. Isso porque o que conecta-os (ideias atemporais e formas históricas) é o conceito de origem.

³² (ROCHLITZ, 1996, p. 40).

³³ (BENJAMIN, 1984, p. 55-56).

³⁴ (BENJAMIN, 1984, p. 56).

³⁵ (ROCHLITZ, 1996).

³⁶ (ROCHLITZ, 1996).

³⁷ (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 17).

³⁸ (BENJAMIN, 1984, p. 67-68).

³⁹ (BENJAMIN, 1984, p. 69).

⁴⁰ (ROCHLITZ, 1996, p. 41).

A origem, como explica Rouanet, é o “solo objetivo em que a ideia emergiu para o Ser” (*in* BENJAMIN, 1984, p. 20). Com o Método das Constelações, a partir da descoberta dos aspectos extremos e da estrutura interna das ideias, chega-se na origem, e o segredo do nascimento daquela ideia é resolvido⁴¹, sendo essa origem para Benjamin “a própria vida histórica, como aquela época a concebia” (1984, p. 86).

O termo origem descreve o processo de surgimento e desaparecimento, que determina o local de todo fenômeno original, assim como a ideia daquele fenômeno constantemente confronta o mundo histórico, até ser revelada completamente em sua totalidade na história. Ou seja, é o relato da história de um fenômeno, suas ideias, e seus desenvolvimentos subsequentes. Nas palavras de Benjamin: “o termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção” (1984, p. 67).

As ideias são originadas na história e atemporais, e contêm, em sua forma, uma história natural, uma remissão à sua pré e póshistória. A forma originada é simultaneamente a restauração e a reprodução dessas, aludindo ao passado (que é incompleto e inacabado) e se abrindo para o futuro. É dever do historiador dialético libertar o objeto do fluxo da história contínuo e salvá-lo na forma de um objeto-mônada: um fragmento de história tornado atemporal que dá acesso à préhistória e póshistória do objeto⁴².

Dentro da estrutura da ideia, a origem é onde essa ideia se origina ou emerge a partir de certas configurações objetivas, como forma dotada de uma estrutura, sendo totalmente histórica mas contendo algo de ahistórico, alheio ao vir-a-ser. Sendo histórica na medida que se origina e se desenvolve, mas ahistórica quando vista em sua estrutura. Essa estrutura tem uma organização interna, que cabe ao pesquisador descobrir, através dos aspectos extremos do objeto⁴³.

Rochlitz⁴⁴ reforça que, em “*Origem do Drama Alemão Barroco*” Benjamin mostra que o conceito de origem e a noção de préhistória reference à emergência de um símbolo a partir de uma experiência autêntica, com a origem devendo sempre se reconectar com seu ponto de emergência.

ALEGORIA

Rouanet nos explica que “falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (*in* BENJAMIN, 1984, p. 37)

⁴¹ (ROUANET *in* BENJAMIN, 1984).

⁴² (ROUANET *in* BENJAMIN, 1984).

⁴³ (ROUANET *in* BENJAMIN, 1984).

⁴⁴ (ROCHLITZ, 1996, p. 215).

Por isso, na sua interpretação de Benjamin, Rochlitz⁴⁵ traduz a *Alegoria* como o significado da história natural, surgida de uma intenção alegórica. A imagem alegórica é entendida como mais próximo de uma ideia de absoluta traducionabilidade literal dentro de uma obra. Sendo essa imagem a forma de se escrever (materializar) aquele fenômeno, no qual reside a essência daquele fenômeno.

Assim, todo conjunto de obras artísticas que pertençam a um mesmo enquadramento precisam de uma alegoria que os conecte imagetivamente⁴⁶. O alegórico arranca um elemento da totalidade do contexto social, isola-o e o remove da sua função. A alegoria, em sua essência, é um fragmento que contrasta com o símbolo orgânico. E só fará sentido ao reunir esses fragmentos de realidades isoladas, cujo resultado será um sentido “dado”, não o contexto original dos fragmentos. Deve-se enxergar a alegoria como expressão de melancolia, sendo um objeto morto, fixado para a eternidade. Como a alegoria é essencialmente um fragmento, deve representar a história como essa decadência⁴⁷.

Por isso é descrito que o alegorista arranca o objeto de seu contexto e, quando esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele estará pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do pesquisador, a alegoria se torna chave para um saber oculto, construída pelo mundo esquartejado, em ruínas e fragmentado, essas ruínas e fragmentos que servem para criar a alegoria⁴⁸.

Com a alegoria descosturada do tecido textual da obra, Wolin⁴⁹ compreende que a alegoria passa por um processo de elemento externo, referente transcendente de algo “morto”, como a própria obra é analisada. A alegoria representa então o *conteúdo-verdade* da ideia. Visto que na metodologia de Benjamin ele busca descrever o criticismo como a tarefa de um “comentário” com a análise do *“conteúdo-material”* das obras de arte. Pela mediação do transitório e historicamente variável conteúdo-material, pode-se acessar o conteúdo-verdade ao qual a obra é atada⁵⁰. O “dialético” da alegoria causa todas as manifestações do conteúdo que podem ser transformadas em seu oposto⁵¹, esse movimento dialético ocorre em virtude da universal inversão de significados que caracterizam emblemas alegóricos, com a alegoria sendo convenção e expressão, sendo essas duas qualidades por natureza antagônicas⁵².

Benjamin redescobriu a importância e impacto da alegoria no começo dos anos 1920, ao notar a proliferação de diversos movimentos artísticos, e chamou sua atenção a existência de uma juntura

⁴⁵ (ROCHLITZ, 1996, p. 102).

⁴⁶ (ROUANET in BENJAMIN, 1984).

⁴⁷ (ROUANET in BENJAMIN, 1984).

⁴⁸ (ROUANET in BENJAMIN, 1984).

⁴⁹ (WOLIN, 1982, p. 63).

⁵⁰ (WOLIN, 1982, p. 63).

⁵¹ (WOLIN, 1982, p. 71).

⁵² (BENJAMIN, 1984, p. 197).

histórica como uma reação consciente de si à mecanização da vida social que foi progressivamente procedendo desde o início da Revolução Burguesa (Industrial)⁵³.

No exemplo do Drama Barroco Alemão, a alegoria se mostra como referente unitário que engloba todas as significações parciais, ou seja, aborda como o barroco concebia a história. A alegoria se transmite pela linguagem, “nas metáforas do texto, nos personagens que encarnam qualidades abstratas, na organização da cena, a alegoria diz uma coisa, e significa, incansavelmente, outra” (ROUANET in BENJAMIN, 1984, p. 40). Com essas significações descobertas, o pesquisador conhece as coisas criadas e, com esse conhecimento, salva-as, “lacrada as coisas com o selo da significação e as protege contra a mudança, por toda a eternidade. Pois só a significação é estável” (*Ibid*, 1984, p. 41).

BENJAMIN E O DRAMA BARROCO ALEMÃO

Em “*Origem do Drama Barroco Alemão*”, Walter Benjamin busca compreender, distinguir e categorizar esse conjunto de obras literárias a partir de algumas etapas e pontos-chave. Sendo o drama barroco uma ideia, constituída por produções pouco populares que retratavam uma burocracia culta no período da Contra-Reforma Protestante⁵⁴.

O primeiro passo consiste em compreender a relação dialética entre *Ideias* e *Fenômenos*, como os fenômenos se agrupam ao redor dos *aspectos extremos* das ideias. As ideias possuem uma *Estrutura* intemporal, que existe virtualmente, mas vai recebendo seu conteúdo através do desdobramento da história empírica, pela ação dos homens. O investigador no final da análise da estrutura encontrará a *Origem* dessa, o local de nascença daquela ideia. Através da descrição dos fenômenos, com uma análise de sua estrutura, é encontrada a origem da ideia.

A forma de um conceito (como o Drama Barroco) é a ideia, e as obras daquele conceito são os fenômenos. Os elementos que constituem os aspectos extremos dos fenômenos precisam ser analisados enquanto uma polarização básica, na qual um aspecto será uma tese, outro antítese, e a síntese corresponderá à configuração geral do fenômeno.

Na análise do Drama Barroco, os elementos, entre outros, são o Príncipe, o Cortesão e a Corte. O Príncipe possui seus extremos na figura do Tirano e do Mártir, uma configuração com um extremo "inteiramente mau" e um "inteiramente bom"⁵⁵; O Cortesão nos extremos do Intrigante e do Santo, apresentando outra tese-antítese entre uma alma déspota e um servidor leal⁵⁶; e a Corte nos extremos do Paraíso e do Inferno.

⁵³ (WOLIN, 1982, p. 75).

⁵⁴ (BENJAMIN, 1984, p. 70-71).

⁵⁵ (BENJAMIN, 1984, p. 93-98).

⁵⁶ (BENJAMIN, 1984, p. 121).

Essas polarizações remetem a uma polarização básica - a história concebida como natureza, e a política concebida como anti-história⁵⁷ -. Forma-se então uma tese e uma antítese que derivam de uma premissa em comum: a visão do mundo como imanência absoluta. A estrutura do Drama Barroco é desenhado numa figura triangular, de três lados, tendo no vértice a imanência, e nos extremos a visão da história como natureza cega e a visão da política como história estabilizada, esses dois extremos com a concepção da história como natureza.

A partir do momento que essa estrutura é descoberta, aprofunda-se as leituras e interpretações históricas sobre os elementos que a constituem. Assim, é necessário realizar o caminho inverso e, após encontrar a estrutura, essa imersão chegará na origem: o solo histórico de constituição de mundo onde se origina aquela ideia.

No exemplo do Drama Barroco, o crítico precisa verificar se a estrutura coincide com a concepção barroca da história. Essa concepção é fundada no imanentismo absoluto, uma visão secular e profana que surge como consequência da imposição da Reforma e da Contra-Reforma. O imanentismo absoluto concebe a história como dois extremos: catástrofe e apogeu. Catástrofe como a história natural desprovida de fins, reino do destino e da morte, e o apogeu como a história natural implantada pela vontade do Príncipe, reino da ordem e da estabilidade, esse soberano “representa a história. Ele segura em suas mãos o acontecimento histórico, como se fosse um cetro” (BENJAMIN, 1984, p. 88).

Essa dialética do barroco apresenta a tese do Príncipe como poder executivo supremo, e a antítese da Contra-Reforma, com a Igreja do Século XV provocando um retardamento do ideal histórico da Restauração⁵⁸. Assim, o drama barroco alemão será caracterizado por poucas ideias não-cristãs, sendo um cristianismo de alta classe e pompa que suprime outras possibilidades⁵⁹. A concepção da história é a origem da ideia do drama barroco. Se originou no solo desse contexto histórico, O investigador crítico fez o caminho inverso, e investigou primeiro a estrutura, para em seguida chegar à origem.

Essa homologia entre a estrutura interna e conteúdos externos presentes no fenômeno e suas ideias é encontrado por meio da alegoria, a relação de correspondência entre todos os elementos que formam aquela Ideia.

A alegoria do drama barroco representa uma correspondência com todos os elementos da concepção barroca da história, a imanência, o caráter autárquico e exclusivamente profano da

⁵⁷ (BENJAMIN, 1984, p. 127-136).

⁵⁸ (BENJAMIN, 1984, p. 89).

⁵⁹ (BENJAMIN, 1984, p. 153).

interpretação alegórica: com a história-destino, pela figura da morte, da caveira⁶⁰; Com a anti-história absolutista, pela figura da significação⁶¹; E a natureza-história, pela figura da ruína⁶².

Ao fim da descoberta da estrutura, pela análise dos aspectos extremos, atingida a origem da ideia, e mostrada a mediação alegórica nos fenômenos, o método de investigação está concluído, e as ideias dos fenômenos do drama barroco estão representadas.

ADORNO E O JAZZ

Oposto as noções de idealismo racionalista e existencialista, Adorno argumentou que a experiência estética é muito mais uma forma de cognição por conta de seus temas e objetos, ideias e natureza. Razão e experiência sensorial sendo interrelacionadas sem uma se sobressair sob a outra, em resumo, sendo um modelo estrutural para uma cognição materialista e dialética⁶³.

Em 1931, quando Adorno acessou os *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* de Karl Marx (recém-descobertos), percebeu a similaridade entre a concepção dialética de trabalho (*labor*) com a experiência cognitiva e a concepção de Schongers de experiência estética de composição. Em ambos os casos, o processo de criatividade e cognição, produção e reflexão, são um ao mesmo tempo⁶⁴.

Quando Adorno baseia sua filosofia Marxista na experiência estética, ele não busca “estetizar” filosofia ou política, mas sim reconstituir a relação dialética entre sujeito e objeto, ao qual ele acreditava ser a base estrutural correta para todas as atividades humanas - conhecimento, práxis política e arte. Assim, se debruçou a estudar, em diversos momentos, a música, em várias pesquisas, mais especificamente, o jazz.

Em seu artigo “*On Jazz*” encontrou na ideia do jazz o contraste dos elementos extremos da “*hot music*”⁶⁵: em uma extremidade a música de marcha militar e na outra extremidade a música de salão. Isso decorre a partir de diversos elementos contraditórios dentro da própria música, como a “quebra” e as batidas falsas que formam uma sincopação que parece tropeçar fora do ritmo e entram em contraposição ao padrão rítmico normativo.

Assim, o jazz encontra seu núcleo no meio dos extremos entre a “*sweet music*” e a marcha militar, onde a *hot music* se estabiliza⁶⁶. O crescimento de orquestras de *hot music* sendo justificado para essas exporem virtuosidade e também pelo tédio causado em repetir demasiadamente as mesmas composições. Contudo, notou que a *hot music* produzida de maneira alienada, como o jazz progressivo, é elaborada para ser um produto de consumo massivo, justamente por ser aceito pelas

⁶⁰ (BENJAMIN, 1984, p. 241, p. 255).

⁶¹ (BENJAMIN, 1984, p. 93).

⁶² (BENJAMIN, 1984, p. 199-200).

⁶³ (BUCK-MORSS, 1977, p. 123).

⁶⁴ (BUCK-MORSS, 1977, p. 123).

⁶⁵ (ADORNO, 1990, p. 64).

⁶⁶ (ADORNO, 1990, p. 59).

classes altas⁶⁷, o jazz sendo representante da autoridade social inexorável, adaptado para bandas de clubes de massa⁶⁸.

Os elementos observados no jazz o tornam apto para ser um produto de massa, um corretivo ao isolamento burguês de arte autônoma, sendo esse gênero musical uma alegoria de falsa libertação⁶⁹. A "espontaneidade individual" do jazz é assim um elemento utilizado para impulsionar a vendabilidade, expondo assim seu caráter de mercadoria⁷⁰.

Por essas razões, Adorno concorda com o argumento que o jazz permeia todas as classes da sociedade, porém conclui que esse vem de cima pra baixo, não de baixo pra cima, para os proletários se sentirem próximos dos "colarinhos brancos" da classe alta, não sendo um estilo musical que possibilita a construção de uma identificação da classe trabalhadora consigo mesma.

O poder publicitário do capital e a disseminação pelo rádio, com a reprodução excessiva nos meios de comunicação de massa, retiram assim toda possível liberdade de escolha do ouvinte, bem como qualquer competição de outros estilos ou artistas, centralizando o fenômeno social do jazz⁷¹ na mão da burguesia.

Com base nos elementos e contradições do jazz, Adorno questiona também a própria origem desse, vendido como a "música negra genuína". Para o filósofo, o termo "*black jazz*" é utilizado muito mais como um *brand-name* - por ser performado por músicos negros - do que necessariamente por algum vínculo com a música, folclore e cultura negra⁷². A origem do jazz seria assim vinculada a lógica da música urbana enquanto fenômeno, com seu consumo enquanto produto sendo publicizado através de um "colorismo" da pele negra, assim como o "prata do saxofone". Adorno compara como diversas peças publicitárias e de entretenimento na Europa-América apresentavam pessoas negras tocando jazz, com o triunfo artístico dessas sendo uma paródia do colonialismo-imperialismo.

A pesquisa de Adorno aponta que o *Ragtime* e alguns elementos da música de escravos estabelecem algum diálogo entre a *black music* e o início do jazz⁷³. Contudo, segundo seu estudo, o jazz possui uma origem profundamente enraizada na música de dança de salão, pólo extremo no qual a subjetividade é entendida como um produto social e é reificada enquanto produto⁷⁴. No outro pólo extremo de origem do jazz, a música de marcha militar fornece o ritmo básico através do contínuo e do bumbo, entregando uma identidade de banda militar ao estilo⁷⁵.

⁶⁷ (ADORNO, 1990, p. 51).

⁶⁸ (ADORNO, 1990, p. 49).

⁶⁹ (ADORNO, 1990, p. 48).

⁷⁰ (ADORNO, 1990, p. 48-49).

⁷¹ (ADORNO, 1990, p. 50).

⁷² (ADORNO, 1990, p. 52).

⁷³ (ADORNO, 1990, p. 53).

⁷⁴ (ADORNO, 1990, p. 60).

⁷⁵ (ADORNO, 1990, p. 61).

Ele encontrou no lírico do jazz mais do que mera ideologia, mas também verdades sociais ocultas: a relação entre música popular e sua audiência. Os produtores não possuem mais preocupação com os interesses dos clientes, sendo o único interesse dos capitalistas o processo de reprodução redundante e mecânico⁷⁶. A busca por fórmulas por parte dos produtores, gravadoras e donos de rádio reina em detrimento da suposta “liberdade”.

O “*sex appeal*” do jazz é entendido como um comando autoritário: obedeça e então você é permitido de pegar sua parte. O sonho-proposta é contraditório com a realidade na qual é sonhado, na interpretação do teórico crítico, o Eu no jazz só pode ser potente quando se permite ser castrado⁷⁷.

Na aparente justaposição “não-relacionada” de elementos na partitura da música, Adorno consegue ler seu conteúdo social: um título de música seguido por um aviso de lei de direitos autorais dos EUA alertando de execução de crime em caso de violação de direitos autorais⁷⁸. Ecoa então a análise de Marx de mercadoria, com o “indivíduo pertencendo ao produto, não o oposto”⁷⁹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Método das Constelações*, explicado ao longo deste capítulo, se mostra como uma importante ferramenta para investigação da arte, ao possibilitar uma aproximação, inserção e desmembramento dos sentidos expostos pelas obras através de uma práxis empírica. Esse método, se encarado pelo viés do materialismo histórico-dialético, enriquece pesquisas do campo artístico, com a realidade sociohistórica sendo decodificada diante dos olhos do pesquisador e do leitor pela profundidade teórica e prática com a qual as *Ideias* serão representadas, como a *conceitualização* desnuda a materialidade e a verdade dentro de conjuntos de obras.

Pela falta de textos e pesquisas que abordem o *Método das Constelações*, e menos destaque ainda para trabalhos que o apliquem, a busca por um capítulo dedicado inteiramente a essa metodologia e suas ferramentas se faz necessário, com o desafio de traduzir termos e etapas complexos por si só, com a esperança de que esse não caia na amnésia social.

⁷⁶ (ADORNO, 1990, p. 56).

⁷⁷ (ADORNO, 1990, p. 66).

⁷⁸ (BUCK-MORSS, 1977, p. 101).

⁷⁹ (BUCK-MORSS, 1977, p. 101).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *On Jazz*. Discourse, vol. 12, n. 1, A Special issue on Music (Fall-Winter 1989-90), p. 45-69.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUCK-MORSS, Susan. *The Origin Of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, And The Frankfurt Institute*. 1ª ed. New York, NY: The Free Press, 1977.

ROCHLITZ, Rainer. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*. 1ª ed. New York, NY: The Guilford Press, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*. 1ª ed. New York, NY: Columbia University Press, 1982.

UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA SOBRE REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPOS NA CONSTRUÇÃO DA SUPER-HEROÍNA SHAMROCK

Leice Daiane de Araújo Costa¹

Rosilaine Costa dos Santos²

Sanio Santos da Silva³

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise interpretativa, pautada no conceito de representação abordado por Chartier (2000), sobre simbologias e estereótipos irlandeses, a partir da construção visual-identitária e histórico-cultural da super-heroína Shamrock, da Marvel, em HQs. O questionamento que dá base ao desenvolvimento da análise é: Quais os elementos visuais, identitários, históricos, culturais, simbólicos e estereotípicos irlandeses explorados na construção da super-heroína Shamrock, da Marvel?

A metodologia escolhida é “análise de conteúdo”, que consiste em estudar o objeto por meio de métodos que possibilitam examiná-lo tendo como enfoque a temática ou o assunto de que trata (PENAFRIA, 2009). Optou-se por dois métodos de análise: a “análise interna”, para tratar acerca dos elementos internos, no caso desta pesquisa, da construção visual-identitária da personagem; e a “análise externa”, para tratar acerca dos elementos externos, nesse caso, a construção histórico-cultural da personagem (PENAFRIA, 2009).

Para o desenvolvimento reflexivo e argumentativo deste artigo, lança-se mão de alguns conceitos de análise, que, dentro deste contexto de pesquisa, estão relacionados. Considerações sobre “representação” são sustentadas pelo conceito de “representações coletivas”, o qual trata acerca de representações e convenções de grupos sociais, bem como no conceito de “apropriação”, o qual se ocupa da interpretação de uma representação imagética por diferentes grupos sociais. Ambos os conceitos são recuperados das teorias sobre representação social de Roger Chartier

¹ Tutora on-line da UNIJORGE e da UVA/UAB. Membro do conselho editorial da Kawo-Kabiyesile. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA). Mestre em Estudos Literários pela UEFS. Graduada em Letras Vernáculas pela UNEB (Campus XIII). E-mail para contato: <leicecosta1989@gmail.com>.

² Revisora da Kawo-Kabiyesile. Graduada em Letras Vernáculas e uma Língua Estrangeira Moderna pela UFBA. E-mail para contato: <rosilainecosta97@gmail.com>.

³ Professor da área de Língua Inglesa do Instituto de Letras da UFBA. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA). Graduação em Língua Estrangeira Moderna pela UFBA e em Psicologia pela UNIFACS. E-mail para contato: <sanio.santos@gmail.com>.

(1991). Noções sobre estereótipo são construídas a partir do conceito “transparência das representações”, conforme Maria Menin (2006). Informações sobre o objeto da análise foram colhidas da internet de maneira ampla, do portal oficial da Marvel ou de sites dedicados a personagens e ao universo das histórias em quadrinhos. Os textos de Steve Loyal (2003), Patricia Monaghan (2004), Colleen Sexton (2013) e Magda Tolentino (2019) foram utilizados como referenciais bibliográficos para o desenvolvimento da seção sobre a interpretação da construção visual-identária da personagem. Os textos de Claudio Quintino (2000) e Alexandre Sampaio (2008) foram utilizados como fontes bibliográficas para o desenvolvimento da seção sobre a interpretação da construção histórico-cultural da personagem.

Vale ressaltar que este artigo não se ocupa em tratar sobre questões identitárias nem responder a perguntas referentes à problematização sobre se a super-heroína Shamrock é ou não uma representação fiel do povo irlandês. A preocupação é responder questões pontuais referentes ao questionamento que dá base à análise apresentada, citado anteriormente. Portanto, não houve pretensão alguma de esgotar o objeto analisado.

CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE O OBJETO

Surgida na década de 1980, mais precisamente em junho de 1982, Shamrock é uma super-heroína do mundo dos quadrinhos Marvel criada por Mark Gruenwald (escritor e ilustrador), John Romita Jr. (ilustrador), Bill Mantlo (escritor) e Steven Grant (escritor) – todos eles estadunidenses. A estreia da personagem se deu na história em quadrinhos *Marvel Super Hero Contest of Champions* #1. Nesse volume, Shamrock aparece ao lado de super-heróis de diferentes nacionalidades.

Figura 1 - Momento em que Shamrock aparece para ajudar Cuchulain a recuperar o Livro de Kells, manuscrito ilustrado feito por monges celtas por volta de 80 d.C.



Fonte: Guardians of the Galaxy Annual #3, 1993, p. 30.

Ao longo dos anos, a construção visual-identitária e a construção histórico-cultural da personagem sofreu transformações. Sua presença é notada em números de histórias em quadrinhos de super-heróis como Hulk (*The Incredible Hulk II* #279) e Os Guardiões da Galáxia (*Guardians of the Galaxy Annual* #3), nas quais o super-herói irlandês Cuchulain aparece também. A aparição mais recente de Shamrock foi na história em quadrinhos *Uncanny Avengers III* #28, publicada em dezembro de 2017.

Entre as ocupações profissionais de Molly, Shamrock, estão, inicialmente, professora em uma escola primária, depois, dona de um salão de beleza e de um pub em Nova Iorque. A profissão de professora é escolhida pela personagem devido ao fato de que ela acredita ser a forma mais adequada e justa de mudar o mundo, já que seus poderes só lhe servem para lutar contra os males que atingem os irlandeses por meio de violência física.

CONSIDERAÇÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO SOCIAL E ESTEREÓTIPOS

O pensamento clássico – seguindo a lógica dos teóricos de Port Royal e com base na teoria estruturalista sobre o signo linguístico (significante e significado) – conceitua representação a ação em que um objeto ausente é substituído por uma imagem presente capaz de lhe ser, pelo menos, semelhante, quando não é fiel.

Por outro lado, a concepção estruturalista lança luz sobre a arbitrariedade do signo, já que diferentes grupos sociais têm concepções diversas sobre o mundo real. Então, é possível perceber que as representações partem de estímulos cognitivos baseados na experiência de mundo de grupos e indivíduos socialmente situados. Ou seja, as coisas e os seus significados (plurais) são decodificados na e pela experiência real.

Partindo do ponto de vista funcionalista e material, concepções diversas colocam em jogo clivagens culturais surgidas através do reconhecimento ou da negação de convenções sociais pelos diferentes grupos. Isto é, em uma sociedade, os grupos que detêm o poder impõem suas representações em forma de convenções aos demais grupos, os quais as reconhecem ou as negam, implícita ou explicitamente e em menor ou maior grau.

O reconhecimento e a negação de convenções sociais impostas pelos grupos que detêm o poder em uma sociedade traz à tona a luta das representações. As tensões sociais causadas a partir disso podem ser analisadas através do conceito de “representações coletivas”. De acordo com Chartier (1991, p. 183),

a noção de ‘representação coletiva’ autoriza a articular, sem dúvida melhor que o conceito de mentalidade, três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída

pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais 'representantes' (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe.

Assim, é possível imaginar que comunidades culturais são consequências da criação da noção de representação coletiva, a qual envolve classificação e recorte sociais baseados em clivagens culturais entre grupos diversos, bem como o estabelecimento de uma identidade social e o reconhecimento de suas próprias convenções sociais e representatividades.

Na dinâmica dialógica das representações sociais, os grupos afirmam sua existência nas diferenças apreendidas a partir da percepção sobre outros. Assim, à medida que os indivíduos se reconhecem enquanto pertencentes a unidades culturais, forjam suas próprias convenções sociais. Ou seja, criam representações para si mesmos e representações sobre os demais. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que revelam concepções sobre o mundo e relações sociais de poder, as representações coletivas refletem a organização da estrutura social.

Uma dupla via abre-se assim: uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma; outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade (CHARTIER, 1991, p. 183).

Na apreensão ou leitura, acontece o processo cognitivo de decodificação do significado a partir de uma imagem abstrata representativa. Os sentidos e significados produzidos através desse processo estão inerentemente relacionados às concepções de mundo de cada indivíduo ou às convenções sociais que reconhece como sendo suas. Sendo assim, os significados possíveis de um objeto obedecem a situações contextualizadas.

Apreensões múltiplas ocorrem da relação entre objeto e imagem representativa. Segundo Chartier (1991, p. 185), isso pode acontecer devido à "falta de 'preparação' do leitor (o que remete às formas e aos modos de inculcação das convenções)" ou, ainda, pela "'extravagância' de uma relação arbitrária entre o signo e o significado (o que levanta a questão das próprias condições de produção das equivalências admitidas e partilhadas)".

A partir de suas próprias escolhas ou de manipulações, cada coletividade (ou indivíduo) apreende percepções sobre o mundo.

A apropriação, a nosso ver, visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Assim, voltar a atenção para as condições e os processos que, muito concretamente, sustentam as operações de produção do sentido (na relação de leitura, mas em tantos outros também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as idéias são desencarnadas, e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, sejam elas filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas (CHARTIER, 1991, p. 180).

Portanto, os sentidos do objeto, apreendidos através de sua imagem representativa, são inerentes às convenções sociais criadas através de uma mentalidade que se pretende coletiva e, às vezes, universal. Assim, espera-se que os indivíduos reconheçam tais convenções como sendo suas, mesmo quando estas lhes são impostas.

Partindo-se de leituras equivocadas (raramente aleatórias) surgidas a partir de representações imagéticas do objeto (socialmente situado), aproxima-se da noção de estereotipia. No caso de representações sociais, os estereótipos podem ser reconhecidos pelo grupo representado ou convenionados de forma problemática. Mesmo tendo consciência disso, às vezes, alguns indivíduos os reproduzem de maneira implícita ou explícita.

Em sua forma implícita, os estereótipos podem ser observados e analisados a partir do conceito de “transparência das representações”, que “consiste no conhecimento que um grupo tem das representações de um mesmo objeto por outro grupo” (MENIN, 2006, p. 48). Tal conceito é interessante para refletir sobre as representações latentes de um grupo sobre o outro. Aqui, considera-se relevante lançar mão desse conceito, pois a idealização e a criação da personagem Shamrock se devem a indivíduos não irlandeses.

Neste caso, as respostas de um grupo ao falar por outro não revelariam necessariamente aspectos ‘escondidos’ ou ‘condenáveis’ das representações que não poderiam ser ditas livremente pelos próprios sujeitos, como um fenômeno de ‘projeção’, mas apenas o conhecimento que um grupo tem das representações ou estereótipos de outros (MENIN, 2006, p. 48).

Segundo Menin (2006), quando são submetidos a questionamentos quanto à apreensão de representações sobre/de outros grupos, indivíduos pertencentes a uma determinada comunidade cultural podem tornar perceptível a “zona muda”, ou seja, “pode revelar o efeito de adaptação dos discursos às normas sociais vigentes de forma que quando os sujeitos falam por si, tenderiam a não demonstrar representações ‘mal vistas’, condenáveis pelos grupos de referência” (MENIN, 2006, p. 48).

Portanto, dependendo do contexto e das influências sociais,

certos elementos da representação, mesmo aqueles que podem ser centrais, podem ficar ‘escondidos’ ou ‘mascarados’ de forma que o que aparece são os elementos periféricos. Considerando, ainda, que os elementos do núcleo central podem ser funcionais ou normativos, [...] os que ficam na zona muda são os normativos, pois são estes, mais ligados a avaliações e valores, que aparecem como ilegítimos para o grupo de pertença do indivíduo que representa (MENIN, 2006, p. 44).

A experiência com a zona muda revela que, submetidos a situações controladas, objetos podem ter elementos representativos negativos omitidos pelos indivíduos questionados sobre conhecimentos que se referem a pessoas de outras culturas ou realidades sociais. Assim, percebe-se que, na maioria das vezes, nós temos consciência sobre a existência de estereótipos negativos e seus respectivos efeitos.

De acordo com Menin (2006), indivíduos omitem suas opiniões negativas sobre outros para evitar conflitos, já que estereótipos negativos são moralmente condenáveis pelo grupo representado e, portanto, sobrevivem no inconsciente e não devem vir à tona. Sabendo disso, “sugere-se o fenômeno de transparência para explicar os estereótipos que aparecem quando um grupo fala das representações de outro”, pois,

desta forma, quando estudantes falam pelos ‘franceses em geral’ ou pela ‘opinião pública’ ou, ainda, pelos ‘racistas’, não obrigatoriamente estariam projetando suas próprias representações condenáveis, mas falando do que conhecem das representações de outros grupos com os quais convivem (MENIN, 2006, p. 49).

A força conferida aos estereótipos negativos presentes em representações sociais obedece ao status do poder conferido a grupos responsáveis pela imposição e inculcação de suas convenções sociais sobre os demais. Isto significa dizer que quanto maior for a força política de um grupo em uma sociedade, maior será sua capacidade de validação de estereótipos negativos sobre outros grupos sociais.

No entanto, as representações sociais podem apontar outras duas dimensões: a dimensão emocional e a dimensão política. Na dimensão emocional, os estereótipos produzidos e inculcados cognitivamente são transformados e podem passar a valer como motivos para o surgimento de preconceitos. Na dimensão política, os estereótipos que resultaram em preconceitos podem ser validados e naturalizados a ponto de virar ações, isto é, atos discriminatórios contra comunidades e suas respectivas culturas e realidades.

Devido a esta discussão dá maior ênfase à estereotipia, seu foco é a dimensão cognitiva das representações sociais, apontando estereótipos negativos ou não como um de seus efeitos. Por falta de dados de pesquisa de campo, não é possível apontar, também, efeitos materiais e reais presentes nas dimensões emocional e política, reconhecendo que esta última sempre está presente em práticas discursivas, pois é inerente a ela.

INTERPRETANDO A CONSTRUÇÃO VISUAL-IDENTITÁRIA DE SHAMROCK

A construção visual da personagem faz uso de símbolos relacionados à identidade nacional irlandesa. A vestimenta de Shamrock é composta por tons de verde e pela representação imagética do trevo de três folhas estampada em seu peitoral. Em algumas versões, o símbolo do trevo de três folhas também pode ser visto em sua máscara, na região da testa. Além disso, a personagem é branca e tem olhos azuis e cabelos ruivos. Durante o período colonial, o verde se tornou a cor nacionalista da Irlanda em razão de seus extensos campos verdes, além do fato do trevo ser amplamente cultuado pelos irlandeses (TOLENTINO, 2019).

Artefatos culturais detêm, até os dias atuais, importância na sociedade irlandesa, sendo a base para a edificação da irlandesidade contemporânea. Assim, foram estabelecidas molduras que limitaram as percepções acerca da comunidade, uma questão reportada por Steve Loyal (2003). O autor afirma que a narrativa nacional da Irlanda está envolvida com a ancestralidade celta e branca, contrastando com os colonizadores britânicos, justificando, assim, as ações de movimentos separatistas. Entretanto, outros grupos étnicos, como os Irish Travellers⁴, foram ignorados no processo que construiu a identidade da nação irlandesa. Nesse sentido, o país passa a se apresentar no panorama mundial de forma limitada, permitindo o desenvolvimento de concepções errôneas acerca de seus habitantes.

Devido às características físicas da personagem, construída através de estereótipos, Shamrock pode ser vista como uma representação do que é/era considerado, fenotipicamente, um indivíduo irlandês do gênero feminino para determinados grupos (irlandeses ou não). Portanto, através da personagem, seus idealizadores revelam sua concepção sobre o que apreenderam a respeito da identidade irlandesa e do fenótipo irlandês.

Outra super-heroína irlandesa estereotipada é Syrin. Seu nome verdadeiro é Theresa Maeve Rourke Cassidy. Ela é filha do super-herói Banshee e de Maeve Rourke Cassidy. Sua mãe foi assassinada em um ato terrorista com bombas, na Irlanda do Norte. Assim como seu pai, Syrin possui superpoderes sônicos. De acordo com narrativas relacionadas à personagem, como *X-Force Vol 1 #31*, publicada em fevereiro de 1984, sua fraqueza é o uso abusivo de bebida alcoólica, o que é um estereótipo negativo comumente associado aos irlandeses.

O ilustrador de Shamrock, John Romita Jr., utilizou em sua vestimenta símbolos que estão diretamente relacionados à história política e religiosa do país, isto é: a cor verde esmeralda e o trevo de três folhas. Em alguns dos diálogos protagonizados pela personagem é possível perceber

⁴ Minoria étnica da Irlanda caracterizada principalmente pelo nomadismo. Registros históricos indicam que o grupo faz parte da sociedade irlandesa há séculos.

a tentativa de reproduzir a forma como a língua inglesa é falada na Irlanda, através das marcas de variação linguística.

Figura 2 - Shamrock ao lado de Cuchulain, the Irish Wolfhound.



Fonte: Guardians of the Galaxy, 1993, p. 54.

O trevo de três folhas é conhecido por simbolizar a Santíssima Trindade do Cristianismo, popularizado na Ilha da Irlanda por São Patrício, santo padroeiro da Irlanda. A simbologia do trevo de três folhas, que historicamente serviu de instrumento de catequização, é um sincretismo do símbolo celta Triskle. Este símbolo celta é representado por uma espiral tripla, do qual se depreende uma concepção animista sobre o mundo.

Não há evidência de que o trevo de três folhas ou o trevo de quatro folhas (ambos chamados trevo) eram sagrados para os Celtas de qualquer forma. No entanto, os Celtas tinham uma visão filosófica e cosmológica da triplicidade, com muitas de suas divindades aparecendo em TRÊS. Assim, quando São Patrício tentou converter os DRUIDAS em BELTANE, ergueu um trevo e discursou sobre a Trindade Cristã, o deus três-em-um, ele estava fazendo mais do que encontrar um símbolo comum para um conceito religioso complexo. Ele estava indicando o conhecimento do significado de três no reino celta, um conhecimento que provavelmente tornou sua missão muito mais fácil e mais bem-sucedida do que se ele não tivesse conhecimento do significado desse número (MONAGHAN, 2004, p. 416, tradução nossa).⁵

⁵ There is no evidence that the clover or wood sorrel (both of which are called shamrock) were sacred to the Celts in any way. However, the Celts had a philosophical and cosmological vision of triplicity, with many of their divinities appearing in THREE.

Convém destacar que a presença do cristianismo na Irlanda não apagou o paganismo celta. A transformação histórica da santidade, na qual divindades pagãs se tornam o herói cristão, explicita que o imaginário popular plasmou as duas crenças. Nesse sentido, a predominância imaginativa, característica do paganismo, não foi afetada com a chegada do cristianismo e gerou uma comunhão entre mito e história (SAMPAIO, 2008). Efetivamente, a comunidade irlandesa continua envolta por ideologias e tradições celtas, uma condição que emerge em expressões artísticas dentro e fora do país.

Tal como é perceptível no uniforme da Shamrock, existe uma tendência a associar a Irlanda ao verde, sendo a cor uma herança ancestral que perpassa catolicismo e paganismo e que se manifesta na cultura popular contemporânea. Presente na bandeira oficial da República da Irlanda, a cor verde aparece junto às cores branco e laranja, representando “campos gramados e colinas rochosas [que] cobrem a parte central da Irlanda. O clima ameno e chuvoso do país mantém essas planícies verdes o ano todo. Elas têm um tom tão brilhante de verde que a Irlanda é apelidada de ‘Ilha Esmeralda’”⁶ (SEXTON, 2013, p. 6, tradução nossa).

INTERPRETANDO A CONSTRUÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL DE SHAMROCK

De acordo com sua biografia, Molly Fitzgerald nasceu em Dunshaughlin, cidade no condado de County Meath, na República da Irlanda. Um dia, quando Molly e seu irmão, Paddy, ainda eram crianças, seu pai, Denis, um militante membro do Exército Republicano Irlandês (IRA)⁷, levou os dois ao alto de uma montanha, localizada na Irlanda do Norte.

Há montanhas famosas na Irlanda do Norte, como a Slieve Donard, a mais alta da Irlanda e a qual tem em seu cimo dois túmulos pré-históricos. Além disso, acredita-se que, no passado, a montanha era utilizada para o culto de rituais sagrados, já que os túmulos estão relacionados a duas divindades históricas.⁸

Do topo da montanha, Denis rogou aos céus para que Paddy fosse agraciado pelos deuses com poderes que o permitissem lutar a favor dos irlandeses republicanos nos conflitos internos. Com isso, ele acreditava que seu filho pudesse ser muito poderoso e, assim, aceitaria aniquilar

Thus, when St. Patrick attempting to convert the DRUIDS on BELTANE, held up a shamrock and discoursed on the Christian Trinity, the three-in-one god, he was doing more than finding a homely symbol for a complex religious concept. He was indicating knowledge of the significance of three in the Celtic realm, a knowledge that probably made his mission far easier and more successful than if he had been unaware of that number’s meaning.

⁶ Grassy fields and rolling hills cover the middle of Ireland. The country’s mild, rainy weather keeps these lowlands green year-round. They are such a bright shade of green that Ireland is nicknamed the “Emerald Isle”.

⁷ Corresponde a grupos paramilitares irlandeses com ideologia nacionalista que nos séculos XIX e XX lutavam contra a presença britânica na Irlanda. Devido ao envolvimento em conflitos armados e ataques a bombas, eram comumente acusados de terrorismo. Na Irlanda do Norte, o IRA concentrava seus membros e aliados em torno da minoria de nacionalistas católicos.

⁸ Cf. “Slieve Donard”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Slieve_Donard>.

todos os seus inimigos. Sem resposta imediata, Denis pensou que seu pedido havia sido negado pelas divindades. Porém, Molly quem acabou sendo agraciada por elas e, portanto, adquirindo um superpoder que a tornou capaz de mudar a probabilidade dos acontecimentos, ou seja, “*The Luck of the Irish*”⁹.

Durante a infância e a adolescência, Molly e sua família não se dão conta de seus superpoderes. Assim, ela consegue viver de maneira tranquila, sem que seu pai continue a insistir no plano de derrotar os inimigos dos republicanos. Mais tarde, os superpoderes de Molly passam a ser os causadores de conflitos entre ela e Denis.

Figura 3 - Em primeiro plano, Molly relembra o dia em que recebeu os superpoderes das divindades.



Fonte: Marvel Comics Presents I #24, 1989, p. 17.

As habilidades e superpoderes foram percebidos por Molly em seu primeiro ano na faculdade. Além disso, ela desenvolveu a capacidade de manter relação mítica com milhares de almas fantasmagóricas de indivíduos inocentes que morreram durante guerras político-religiosas travadas no país, os quais contribuem para o poder de mudança na probabilidade dos acontecimentos. O sofrimento das vítimas, devido à morte violenta e sem sentido, intensifica o superpoder de Shamrock.

⁹ Cf. “Where does the term ‘the luck of the Irish’ come from?”. Disponível em: <<https://www.irishcentral.com/roots/history/where-does-the-term-the-luck-of-the-irish-come-from>>.

Na mitologia celta da Irlanda, há grande presença de deusas. Acredita-se que, há muitos anos, ao tempo da civilização celta, a sociedade irlandesa além de politeísta era matrifocal. Isso ajuda a explicar o fato de que a divindade de maior importância tenha sido uma deusa, isto é, a Grande Deusa. Ademais, relata-se que as divindades tinham poder para decidir quem sairia vitorioso de um combate, isto sendo revelado através de uma vontade de sorte pré-estabelecida (QUINTINO, 2000).

Figura 4 - Shamrock invocando o “The Luck of the Irish”.



Fonte: Guardians of the Galaxy Annual #3, 1993, p. 50.

A relação de respeito que Molly estabelece com os espíritos vítimas de atos de guerrilha gera conflitos com Denis, que não aceita o fato de que sua filha não está disposta a lutar contra seus inimigos junto a ele. Mais tarde, o irmão de Molly, que se junta à luta nacionalista de seu pai, é assassinado em um ato terrorista.

Possivelmente, o evento se refere à série de conflitos políticos armados travados entre a minoria Católica e a maioria Protestante da Irlanda do Norte iniciada na década de 1960 e minimizada em 1998. Tais episódios de conflitos são historicamente conhecidos como The Troubles¹⁰, momento em que eram comuns ataques com armas de fogo e atentados com bombas que provocaram a morte de militantes, militares e cidadãos irlandeses.

¹⁰ Cf. “Conflitos na Irlanda do Norte”. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Conflitos_na_Irlanda_do_Norte>.

Depois de um tempo distante da família, Molly retorna para tentar salvar a vida do irmão, mas fracassa. Assim, ela é obrigada a encarar a ira de seu pai, quem, com a ajuda do cientista nazista Arnim Zola, tenta duplicar seus poderes, o que a teria matado. Porém, sem sucesso, ele tenta assassiná-la, mas acaba se tornando vítima fatal do poder de sorte da filha, já que a arma de fogo com a qual atira em Shamrock explode em suas mãos.

Devido aos episódios de conflitos entre Denis e Molly, ele é representado como vilão, além de um militante radical do Exército Republicano Irlandês (IRA). Assim como a personagem Shamrock, Denis foi criado e idealizado por estadunidenses: Scott Lobdell (escritor), Dennis Jensen e Dan Adkins (ilustradores).

Refletindo através do conceito transparência das representações, os roteiristas da narrativa utilizam ideias a partir da personagem Shamrock – aqui entendida como uma tentativa de representação sintética do povo irlandês – para construir concepções negativas e estereotipadas sobre militantes nacionalistas do IRA através da construção representativa do personagem Denis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da história ficcional de Shamrock e de outros personagens que surgem ao longo de narrativas relacionadas à super-heroína, percebem-se concepções sobre elementos identitários, culturais e históricos da Irlanda. A partir da construção visual-identitária da personagem, é possível perceber um imaginário caricato e simbolista tendo como base a identidade nacional e o que seus criadores acreditam ser o fenótipo irlandês.

Ligada à identidade visual, está a construção histórico-cultural de Shamrock. Assim, a personagem aparenta ser uma proposta de síntese do povo irlandês, através de elementos relacionados a religiões e crenças, dando-se destaque ao catolicismo e a religiões de povos celtas. Elementos e simbologias estão, também, relacionados a eventos históricos, sobretudo os conflitos armados político-religiosos do século XX.

Mesmo tendo sido criada na década de 1980, Shamrock vez ou outra aparece em volumes de histórias em quadrinhos dedicadas a outros super-heróis. Em narrativas mais recentes, ela é representada como uma empresária bem-sucedida e não mais como uma jovem garota nascida numa cidade do interior da Irlanda. Além disso, a personagem troca a tranquilidade da Irlanda pela agitação da cidade de Nova Iorque.

Alguns pontos sobre a pesquisa e suas intenções precisam ser esclarecidos. Este artigo não teve como pretensão desenvolver uma análise interpretativa extensa sobre representação e estereotipia acerca do objeto, de modo que seu objetivo analítico é o foco em elementos e aspectos gerais para, assim, argumentar sobre o que se propôs, sem pretensão alguma de esgotamento. Dessa forma, deixa-se claro que o desenvolvimento da argumentação da análise interpretativa se

preocupou com a construção discursiva imagética e de sentidos do objeto desta pesquisa, levando-se em consideração noções envolvendo representações convencionadas, estereótipos e apreensões de sentidos e significados por diferentes grupos sociais.

A importância desta pesquisa reside na possibilidade de suscitar reflexões sobre a construção de representações sociais sobre objetos reais, dando-se conta de que elas sempre produzem, bem como são frutos, de práticas discursivas situadas social e culturalmente. Isto é, de discursos distantes de uma neutralidade tanto imaginada quanto pretendida.

Por fim, esta pesquisa possui relevância porque lança luz sobre práticas e estratégias discursivas, as quais podem revelar tensões sociais surgidas a partir de equívocos de apreensão entre o grupo representado e o grupo interpretador, mesmo que elas não tenham sido preocupações centrais desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

BBC. **The Troubles 1950s to 1970s**. Disponível em:

<<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zrhrd2p/revision/7>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

BBC BRASIL. **Entenda o conflito na Irlanda do Norte**. Publicado em: 10 mar. 2009. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2009/03/090310_qanda_irlandan_cq>. Acesso em: 15 nov. 2020.

BERKELEY PLACE. **Marvel Comics Presents #24 (Shamrock)**. Publicado em: 28 out. 2019.

Disponível em: <<https://berkeleyplaceblog.com/2019/10/28/marvel-comics-presents-24-shamrock/>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação, **Estud. av.**, vol. 5, n. 11, São Paulo, jan./abr.

1991. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010>. Acesso em: 26 ago. 2020.

CONFLITOS NA IRLANDA do Norte. Disponível em:

<pt.wikipedia.org/wiki/Conflitos_na_Irlanda_do_Norte>. Acesso em: 15 nov. 2020.

ESTEREÓTIPO. Tempero Drag. Youtube. Publicado em: 12 nov. 2020. Duração: 19:09. Disponível

em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XeVqSnJC5Pg>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

IRISH CENTRAL. **Where does the term 'the luck of the Irish' come from?**. Publicado em: 8 ago.

2017. Disponível em: <<https://www.irishcentral.com/roots/history/where-does-the-term-the-luck-of-the-irish-come-from>>. Acesso em: 30 out. 2020.

KIMURA, Emily. **A Perfect St. Patrick's Day Read: 5 reasons you should check out this Ireland-set issue in Marvel Unlimited**. Publicado em: 17 mar. 2020. Disponível em:

<<https://www.marvel.com/articles/comics/a-perfect-st-patrick-s-day-read>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

LOPES, Francismar Alex de Carvalho. O conceito de Representações Coletivas segundo Roger Chartier, **Diálogos**, vol. 9, n. 1, 2005, p. 143-165. Disponível em:

<<https://www.redalyc.org/pdf/3055/305526860011.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

LOYAL, Steve. Welcome to the Celtic Tiger: racism, immigration and the state. In: COULTER, Colin; COLEMAN, Steve (Orgs.). **The End of Irish History?: critical approaches to the 'Celtic Tiger'**. Manchester: Manchester University Press, 2003.

MARVEL. **Molly Fitzgerald: Shamrock**. Disponível em:

<<https://www.marvel.com/characters/shamrock>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

MARVEL DATABASE. **Theresa Cassidy (Earth-616)**. Disponível em:

<[https://marvel.fandom.com/wiki/Theresa_Cassidy_\(Earth-616\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Theresa_Cassidy_(Earth-616))>. Acesso em: 15 nov. 2020.

MARVUNAPP. **Shamrock**. Disponível em:

<<http://www.marvunapp.com/Appendix3/shamrockcoc.htm>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

MENIN, Maria Suzana de Stefano. Representação social e estereótipo: a zona muda das representações sociais, **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, vol. 22, n. 1, Brasília, jan./abr. 2006, p. 43-52. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ptp/v22n1/29843.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

MONAGHAN, Patricia. **The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore**. Nova Iorque: Facts On File, 2004.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s), **VI Congresso SOPCOM**, abr. 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafriaanalise.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

QUINTINO, Claudio Crow. **A religião da grande deusa**. São Paulo: Gaia, 2000.

SAMPAIO, Alexandre. **O olhar pós-colonial na construção de uma identidade irlandesa**: um estudo da peça *Translations*, de Brian Friel. 2008. 248 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/99117>>. Acesso em 1 nov. 2020.

SEXTON, Colleen. **Ireland**. Minnetonka, Minnesota: Bellwether Media, 2013.

SLIEVE DONARD. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Slieve_Donard>. Acesso em: 15 nov. 2020.

THE IRISH TIMES. **Is it a bird? Is it a plane? No, it's the Dunshaughlin Shamrock**. Publicado em: 25 fev. 2012. Disponível em: <www.irishtimes.com/culture/tv-radio-web/is-it-a-bird-is-it-a-plane-no-it-s-the-dunshaughlin-shamrock-1.470427%3fmode=amp>. Acesso em: 14 nov. 2020.

TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. **Música e Cultura na Irlanda de James Joyce**. Curitiba: Appris, 2019.

WALLENFELDT, Jeff; LOTH, Gloria. **The Troubles**: Northern Ireland history. Publicado em: 14 maio 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/The-Troubles-Northern-Ireland-history>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

REFLETINDO SOBRE OS SENTIDOS NARRATIVOS EM *SEX, LIES AND VIDEOTAPE* (STEVEN SODERBERGH, 1989)

Bárbara Piazza dos Reis (UFPR)¹
contato.antropoiesis@gmail.com

INTRODUÇÃO

A partir de uma leitura dos ensaios semióticos de Algirdas Julien Greimas (1993; 2014), o presente estudo busca compreender alguns de seus conceitos e como os mesmos podem se articular em uma análise narrativa fílmica. Trata-se do primeiro longa-metragem dirigido por Steven Soderbergh: *Sex, Lies and Videotape* (1989) retrata os jogos de manipulação e intimidade sexual instalados e gradualmente modificados entre quatro personagens: Graham Dalton (James Spader), Ann Bishop Mullany (Andie MacDowell), John Mullany (Peter Gallagher) e Cynthia Bishop (Laura San Giacomo).

Entende-se, conforme afirma Diana de Barros (2013), que “os estudos das paixões estão estreitamente vinculados à organização narrativa e aos dispositivos modais que ligam sujeito e objeto” (GREIMAS, 2014, p. 14). Portanto, compreender mecanismos de construção dos sentidos e os processos de significação é possível através da proposição greimasiana de uma sintaxe narrativa modal que contemple a existência dos *sujeitos de estado* e dos *sujeitos de fazer*, para além das ações narrativas.

Inspirado principalmente nos ensaios “*Para uma teoria das modalidades*” e “*O desafio*”, este estudo pretende discutir sobre: 1. as competências modais dos sujeitos (Ann e Graham); 2. o quadro contratual estabelecido entre Ann e Graham para que a *manipulação* possa “se instalar e jogar o seu jogo” (GREIMAS, 2014, p. 222); 3. o fazer persuasivo e o fazer interpretativo de ambos os personagens, os quais estão presentes no primeiro e no terceiro ato; e, por fim, 4. compreender a cumplicidade construída entre Ann e Graham.

SEX, LIES AND VIDEOTAPE: O ENREDO

A trama se inicia com a chegada de Graham à cidade, anos depois de ter se mudado e ficado sem ver seu antigo amigo de faculdade, John, que atualmente trabalha como advogado e é casado

¹ Psicóloga e Escritora | Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná | CRP 08/31939.

com Ann. Enquanto o retrato de Graham vai percorrendo as estradas e se aproximando gradativamente da região, do bairro e da casa, Ann é retratada em uma mesma sala, falando com o seu analista sobre suas obsessões com a sujeira e o lixo, seu desinteresse por sexo e sua contrariedade à decisão de John em hospedar um amigo desconhecido por ela.

Nesse sentido, a construção cênica de um personagem em constante movimento físico e outra personagem sentada em uma poltrona no interior do consultório já nos dá indícios de uma ideia de contraposição, mas também de complementaridade. Afinal, Graham, apesar da mobilidade física, não se expressa verbalmente - do contrário, é Ann quem guia o texto e, portanto, manifesta mobilidade psicológica e conduz a narrativa fílmica.

Enquanto Ann disserta sobre o momento que está passando em seu casamento - de não querer que John a toque -, John dirige-se à casa de Cynthia, irmã de Ann, com quem está tendo um caso extraconjugal. A conversa entre Ann e seu psicólogo, imagem sonora, é justaposta à imagem visual de John e Cynthia acariciando-se. Ann diz que, apesar de não ver no sexo grande coisa, está curiosa para saber porque as coisas “desandaram”. Seu psicólogo a contrapõe, dizendo-lhe que talvez John tenha percebido sua relutância em ser tocada. Ann, então, afirma que John a parou de tocar antes da sensação de desinteresse por sexo surgir.

Figura 1 - Ann na poltrona do consultório de seu analista.

Figura 2 - Cynthia e John acariciando-se na casa de Cynthia.



Fonte: captura de tela do filme “sex, lies and videotape” (1989).

O DESAFIO À FRIGIDEZ DE ANN

Ao tratar da *sintaxe semionarrativa* (*sintaxe modal*), Greimas reformula descrições de Vladimir Propp e isola “o próprio princípio da confrontação de dois sujeitos, interpretando-a como uma estrutura binária elementar fundada na relação ora contratual ora polêmica” [relação polêmico-contratual], “de dois sujeitos cujos percursos estão fadados a se cruzar” (2014, p. 19). Greimas argumenta, no entanto, que a definição de “*sujeito de estado*” é insuficiente, por permanecer “estática e axiológica” (2014, p. 20). Avançando para o valor semântico do sujeito, ele afirma:

Precisávamos de um operador sintático que explicasse essa circulação - ou essa comunicação: o *sujeito de fazer*, que complementava o *sujeito de estado*, se impunha assim na plenitude de suas funções - e tanto faz se ambos são manifestados por dois atores distintos ou se estão reunidos em um único ator. Por outro lado, uma axiologia só poderia ser eficaz se se encarnasse nos sujeitos antropomórficos de uma sintaxe narrativa de superfície. Não havia dúvidas, porém, quanto à sua presença. Para comprová-lo bastava uma pergunta ingênua: o que faz esses sujeitos correrem atrás dos objetos? O que faz com que os valores investidos nos objetos sejam "desejáveis"? O que faz com que certos sujeitos sejam mais desejosos, mais capazes de obter objetos de valor que outros? Mais "competentes" que outros? Essas formulações banais, reveladoras da existência de uma camada de modalizações que sobredetermina tanto sujeitos quanto objetos, também assinalam um fenômeno semiótico notável: a carga modal que supomos projetar-se sobre o predicado e modulá-lo (produzindo, por exemplo, as modalidades aléticas) pode ser distribuída de modo variado no interior do enunciado afetado por ela e referir-se ora ao sujeito do fazer - constituindo, assim, sua *competência modal* - ora ao objeto, explicando, então, a *existência modal* do sujeito, dado que o objeto define o sujeito de estado (GREIMAS, 2014, p. 20-21).

Greimas postula *fazer* e *ser* como duas funções predicados que estabelecem "duas formas possíveis de enunciados elementares: *enunciados de fazer* e *enunciados de estado*" (2014, p. 80). Para o autor, "pode-se designar o predicado *fazer* como a função denominada /*transformação*/, e o predicado *ser* como a função /*junção*/" (*Ibid.*, p. 80). Sendo Ann um *actante*, ou seja, uma personagem que se desenvolve como, concomitantemente, um *sujeito de estado* e um *sujeito de fazer*, pode-se afirmar que o seu *estado de ser* e *de fazer* se constrói por meio de asserções como a ausência do orgasmo, da prática da masturbação, do desejo em ser tocada e da iniciativa no sexo, o que a coloca em uma primeira *competência modal*: a frigidez. Há, ainda, no campo do desejo e da prática sexual, uma *disjunção* entre Ann e John e uma *conjunção* entre John e Cynthia. Já Graham, ao entrar na casa, insere um tensionamento narrativo que desafia tal *competência modal*. Primeiro, ele presenteia Ann com morangos e logo, inicia uma conversa perguntando-lhe se já apareceu na televisão, se gosta de sua vida de casada e o porquê - em outras palavras, demonstra interesse por ela e pelo que ela tem a dizer sobre sua vida romântica e sexual. Dessa forma, há, para a *competência modal* de Ann, uma ação recebida, ou seja, um *fazer* [de Graham] com potencial de manipulá-la e transformá-la.

Figura 3 - Graham presenteia Ann com morangos.

Figura 4 - Graham e Ann conversam na sala de estar.



Fonte: captura de tela do filme "sex, lies and videotape" (1989).

De acordo com o “*Dicionário de Semiótica*” (GREIMAS & COURTÉS, 1993), a *manipulação* “caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa dado: no primeiro caso, trata-se de um ‘fazer-ser’ [transitividade], no segundo, trata-se de um ‘fazer-fazer’ [factividade]”, estando uma forma de atividade majoritariamente inscrita na dimensão pragmática e a outra na dimensão cognitiva (p. 135). Já o *desafio*, uma das formas de *manipulação*, tem relação com o *fazer factivo* e define-se como uma espécie de “coerção moral”, ou seja, “incitar alguém a fazer alguma coisa” - o que engloba a proposição de um *contrato*, ainda que inconsciente, entre dois sujeitos (GREIMAS, 2014, p. 222).

Greimas argumenta, ainda, que a proposição do *contrato* constitui “um preâmbulo cognitivo neutro, que, por sua vez, autoriza a conceber o sujeito receptor da mensagem como modalmente soberano, livre para aceitar ou recusar essa proposição” (2014, p. 222). É, portanto, “nesse quadro contratual que a manipulação poderá se instalar e jogar o seu jogo” (*Ibid.*, p. 222).

O QUADRO CONTRATUAL DE ANN E GRAHAM

Se há o estabelecimento de uma conjunção entre Ann e Graham e de um *desafio*, o mesmo é complexificado pelos diálogos ocorridos nas cenas subsequentes, em especial a cena na qual estão em um café, após visitarem a casa que Graham pretende alugar para viver por um tempo. Na cena, Ann toma a iniciativa de querer contar “algo pessoal” - o fato de ela achar o sexo superestimado. Em seguida, Graham apresenta-lhe uma *competência modal* e afirma ser impotente sexual, especificamente quando se está diante de outra pessoa. Ao longo da conversa, é possível observar a gestualidade de Ann acariciando a taça, movendo sua mão de cima para baixo, coreografia que sugere a prática da masturbação peniana. A personagem, então, adquire uma nova *competência modal*, uma vez que manifesta interesse e desejo sexual. Pratica-se uma *disjunção* entre Ann e o *estado* de frigidez, e uma *conjunção* entre Ann e o *estado* de desejo sexual. Nesse sentido, sua gestualidade *performa* não só uma resposta a uma ação recebida, como implica uma nova ação com viés *manipulativo*. Graham, portanto, também é desafiado.

Figura 5 - Graham e Ann conversam em um café.

Figura 6 - Ann acaricia a taça enquanto conversa com Graham.

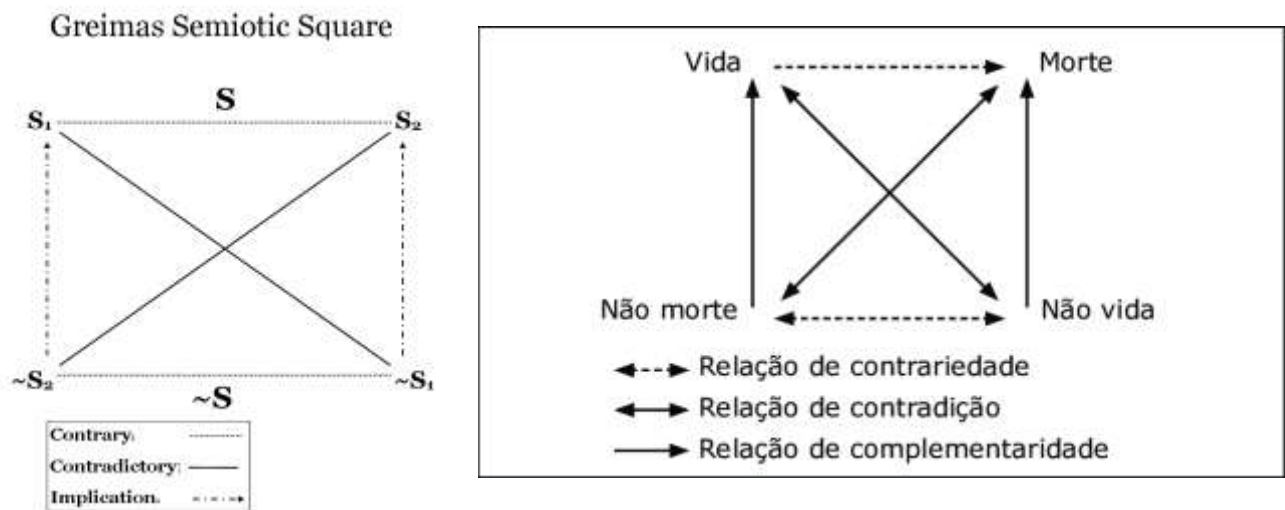


Fonte: captura de tela do filme “*sex, lies and videotape*” (1989).

O *fazer persuasivo* e o *fazer interpretativo* se efetuam entre as instâncias contratuais da proposição e da aceitação do *desafio*, sendo o primeiro um fazer que depende da ação do manipulador, que “pode dizer ‘categoricamente’, mas também pode muito bem ‘insinuar’ ou ‘dar a entender’” o que quer do sujeito desafiado e, portanto, manipulado (GREIMAS, 2014, p. 223). Já o segundo, depende do destinatário, que se encontra coagido a responder (p. 225).

Assim, o “*quadro contratual*” estabelecido entre Graham e Ann pode ser ilustrado por meio do quadrado semiótico de Greimas, diagrama que parte da ideia de oposição, caminhando para a relação de contradição e, depois, complementaridade, conforme seguem as imagens (figuras 7 e 8) abaixo:

Figuras 7 e 8 - Quadrado Semiótico de Greimas



Fontes: Wikipedia & Research Gate.

É possível, dessa forma, inserir novos termos com valência semântica (figura 3). Apostando numa relação de contrariedade, pode-se inserir no lugar de “Vida”, “Sexo”, e no lugar de “Morte”, “Castidade”. Em posição complementar a “Sexo”, pode-se inserir o “Interesse” e o “Desejo”. Já em posição complementar a “Morte”, pode-se inserir o “Desinteresse”, bem como a “Frigidez” e a “Impotência”. Os termos complementares carregam certa “memória” daqueles aos quais se complementam (GREIMAS, 2014, p. 81).

Figura 9 - Quadro semiótico do contrato estabelecido por Ann e Graham.

Sexo	←-----→ contrariedade	Castidade
↑ complementaridade	↘↗ contradição	↑ complementaridade
Interesse, Desejo	←-----→ contrariedade	Desinteresse, Frigidez, Impotência

Fonte: elaborado pela autora.

Quando Graham e Ann estão a sós e ele lhe pergunta sobre sua vida de casada, ele se insere no quadrante do “Interesse”. A primeira resposta de Ann, que versa sobre segurança e estabilidade, coloca-a no quadrante do “Desinteresse”. Sua proposição feita no café sobre achar o sexo superestimado parte de um *fazer interpretativo* que se transforma em um *fazer persuasivo*, pois Graham altera sua abordagem logo em seguida. Assumir-se como “impotente sexual” coloca-o em um lugar de identificação com Ann - ou seja, no mesmo quadrante - cuja valência semântica leva à memória da Castidade. É no momento de receber tal confissão que Ann sente-se contemplada enquanto sujeito e compelida a transformar-se.

O desafio se apresenta como um caso particular de *persuasão antifrasal*: o enunciado persuasivo é apresentado como uma *persuasão a recusar*, com a intenção oculta de ser lido, após o fazer interpretativo do sujeito manipulado, como uma *dissuasão* a recusar. Trata-se, de alguma forma, nesse caso, de “pleitear o falso para obter o verdadeiro”, pois a negação da competência destina-se a provocar uma “reação positiva” do sujeito que, justamente por isso, se transforma em sujeito manipulado (GREIMAS, 2014, p. 224).

A “coerção” do *desafio* consiste, como afirma Greimas, “na impossibilidade de se posicionar de forma neutra, de se retirar de algum modo do processo de comunicação” (2014, p. 225). O autor também aponta que “o bom funcionamento do desafio subentende uma *cumplicidade objetiva* entre manipulador e manipulado”, que estão inseridos no “quadro semiológico preparado preliminarmente por por S1 [primeiro sujeito; sujeito manipulador] e admitido por S2 [segundo sujeito; sujeito manipulado]” (p. 227). Ainda, Greimas estabelece a necessidade de se compreender um “*código axiológico* comum e, tratando-se da problemática do poder, do *código de honra*” (p. 228). Enquanto o Sexo está vinculado a uma *asserção* do “fazer” e, portanto, a um “*poder fazer*”, a Castidade vincula-se a uma *negação* desse “fazer” e, portanto, a um “*poder não fazer*”.

O modelo proposto por Greimas organiza os códigos de referência, no interior dos quais “os sujeitos de comunicação selecionam e se nutrem dos valores que são capazes de justificar sua cumplicidade ‘involuntária’”; valores que, no entanto, são virtuais e que, para serem atualizados, devem ser “convertidos”, ou seja, “narrativizados” e “investidos nos enunciados narrativos de tal forma que afetem simultaneamente tanto sujeito quanto objeto” (p. 228-229). O jogo da manipulação implica na possibilidade de atualização e deslocamento dos sujeitos pelo quadrado semiótico, com base em suas escolhas. Isso significa que Ann pode deslocar-se da Frigidez ao Desejo, algo observado em suas falas e atitudes.

A CUMPLICIDADE DE ANN E GRAHAM

O que se revela sobre Graham ao longo do filme confere outro sentido para as perguntas iniciais que ele fez a Ann quando chegou em sua casa. Graham possui um fetiche particular, o qual ele chama de “projeto pessoal”: com uma handycam, entrevista diferentes mulheres para obter relatos sobre suas experiências sexuais e tópicos relacionados, dos quais ele usufrui para obter prazer e se satisfazer sexualmente quando está só. O *estado de ser e de fazer* de Graham é o de um *voyeur*, supostamente impotente, e colecionador de videotapes íntimos.

Ao descobrir isso, Ann fica confusa e acaba contando à Cynthia sobre o seu aborrecimento em uma ligação telefônica, sem explicar-lhe o motivo. Cynthia então dirige-se à casa de Graham para entender o que está acontecendo e acaba aceitando fazer uma entrevista e gravar uma fita com seus relatos. Após a gravação, Cynthia transa uma última vez com John e, dias depois, termina a relação com ele. Enquanto isso, Ann descobre que está sendo traída por John e Cynthia, pois encontra o brinco que a irmã havia perdido embaixo de sua cama. Revoltada, dirige-se à casa de Graham e decide enfrentá-lo.

Graham, personagem que, até então, propõe uma *conjunção* entre as mulheres e seu relato-confissão, costuma escapar da posição daquele que se expõe intimamente a outra pessoa. Como entrevistador, Graham se coloca em *disjunção* com o seu relato-confissão e, portanto, com a própria intimidade - dinâmica que reforça o *estado* de impotência sexual. Com Ann, no entanto, Graham já demonstrou uma predisposição a abrir-se. O que Ann faz, ao chegar a sua casa, é propor que seja entrevistada e, durante a gravação, surpreendê-lo, invertendo os papéis. Primeiro, Ann começa a fazer-lhe perguntas íntimas e, na sequência, gera uma *disjunção* entre Graham e sua câmera: toma o instrumento que media o jogo e serve-lhe de escudo, aponta-o para ele e reflete-lhe o que ele faz com as mulheres. A câmera deixa de ser escudo e passa a ser uma arma apontada contra Graham. Dessa forma, a ação recebida por Ann propõe a Graham uma *conjunção* com a própria intimidade. E, por isso, ele adquire uma nova *competência modal* e volta a fazer contato com sua potência sexual. Por voltar a expor a própria intimidade na presença de outra pessoa.

Figura 10: Ann e Graham conversam na casa de Graham

Figura 11: Ann aponta a câmera para Graham.

Figuras 12 e 13: Ann e Graham ficam juntos.



Fonte: captura de tela do filme “*sex, lies and videotape*” (1989).

No momento em que se tocam e ficam juntos, está ganho o jogo de *manipulação* de ambos. Assim, passam a ser cúmplices de tais *transformações*, acessando suas intimidades, um na presença do outro, podendo realizar o Desejo e praticar o Sexo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O quadrado semiótico, ferramenta desenvolvida por A. J. Greimas, parte de um modelo descritivo capaz de estabelecer uma relação de descrição formal e semântica para a maior quantidade possível de conceitos. Através dele, foi possível construir um diagrama do quadro contratual estabelecido entre Ann e Graham, personagens do longa-metragem *Sex, Lies and Videotape* (1989), com base no par de opostos “Sexo” e “Castidade”.

Além disso, compreendeu-se que as *competências modais* são sujeitas a atualizações, as quais podem ser provocadas por um *fazer persuasivo* e, portanto, manipuladas. Nesse sentido, a semiótica narrativa de Greimas contribui para uma investigação mais aprofundada de personagens fílmicos, principalmente naquilo que toca à transformação de suas motivações e escolhas.

REFERÊNCIAS

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido II: Ensaio Semiótico**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. 1 ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1993.

SEX, LIES AND VIDEOTAPE. Direção de Steven Soderbergh. Produção de John Hardy, Morgan Mason, Robert F. Newmyer, Nancy Tenenbaum e Nick Wechsler. 1989.

AMBIVALÊNCIA DO MONSTRO NA CONTEMPORANEIDADE: UMA ANÁLISE DA MINISÉRIE DRÁCULA

Cosmo Jadson Alves Leite ¹

Wesley Mayron Cunha Pacheco ²

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de analisar o monstro na contemporaneidade, no entanto, não se trata apenas de um monstro que nasceu nesta contemporaneidade e é conhecido apenas hodiernamente. Trata-se da adaptação de um monstro já produzido e referido em outras épocas, e o principal propósito é apresentar este monstro e sua relação com aspectos da vida contemporânea, a saber: o vampiro. Mas não qualquer vampiro; fala-se de um dos mais conhecidos e mencionados não apenas na literatura gótica, mas, também, nos cinemas e em outras ambientações fílmicas; na cultura pop em geral e no cotidiano até de quem não é um estudioso da cultura gótica: *Drácula*.

O objeto de pesquisa mencionado acima será analisado por meio da adaptação da série 'Drácula', disponibilizada na plataforma Netflix. Tal série traz o personagem para o século XXI relacionando o personagem com temas da vida contemporânea: tecnologias, ideologias capitalistas e consumistas, bem como medos, anseios e ansiedades. A principal questão, então, é perceber quais novas reflexões pode o monstro trazer dentro de uma nova época, o que pode o monstro oferecer de novas percepções contemporâneas e quais influências tem o início do século XXI sobre um monstro imortal que sobrevive até os nossos tempos.

Diante de tal perspectiva, o último episódio é o corte do *corpus*, pois traz o monstro no século XXI em uma Inglaterra modernizada, tecnológica e dotada de uma constituição social e organizacional completamente diferente da que o monstro antes conhecia. Denominado 'Bússola Sombria', o último episódio ambienta o personagem em um século desconhecido pelo monstro, Drácula, e podemos observar suas percepções de um novo mundo, bem como qual seria o real desejo de um imortal vampiro diante do desconhecido e do diferente.

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação de Ciências da Linguagem da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPCL/UERN). Graduado em Letras com habilitação em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Especialista em Metodologia de Ensino de Língua portuguesa, Língua Inglesa e Literatura, pelo Instituto Século XXI. E-mail: cosmoalves1995@gmail.com.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação de Ciências da Linguagem da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPCL/UERN). Graduado em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Pós-graduado em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia e Educação do Estado do Rio Grande do Norte (IFRN). Professor de Língua Portuguesa e Literatura do quadro efetivo da Rede Básica de Educação do Estado do Ceará (SEDUC). E-mail: Wesscunha75@gmail.com.

Em conformidade com a análise e o *corpus* a que o trabalho se pretende, são evocadas teorias dos estudos da adaptação enquanto tradução e da pós-modernidade (ARROJO, 1996; HUTCHEON, 2011; RIBEIRO, 2021), as teorias da literatura gótica (FRANÇA; COLUCCI, 2017; RIBEIRO, 2021), os estudos culturais (HALL, 2006) e a liquidez da contemporaneidade (BAUMAN, 2007). Tais teorias e métodos de estudos e investigações, apesar de serem próprios de suas respectivas áreas e possuírem seus próprios esboços de compreensão do texto e da realidade, apresentam similaridades para o debate e uma compreensão mais ampla do objeto de estudo e da abordagem pretendida neste trabalho, uma hermenêutica aberta, interpretativa e descritiva.

Exposto o objeto, o *corpus*, o método e as teorias, este escrito se divide em um debate teórico relacionando o objeto e o método pelo qual se deu a análise, fazendo uma breve explanação das teorias já brevemente mencionadas e, em seguida, partindo para uma análise descritiva e interpretativa segundo os pressupostos teóricos do objeto de estudo, tendo o foco no último episódio da série 'Drácula', em que o personagem analisado de mesmo nome está posicionado na contemporaneidade.

Contudo, antes desta análise a partir do objeto de estudo, cabe realizar uma pequena explanação teórica a respeito de como o monstro gótico vem sendo compreendido na cultura e quais as suas relações com a sociedade em que está inserido. Outrossim, em um viés um pouco mais profundo, explorar-se-á teoricamente como o vampiro vem sendo descrito e representado na literatura e no cinema no decorrer do tempo. Tais considerações teóricas se constituem como sustentáculo para, em seguida a isso, realizarmos a análise do vampiro Drácula a partir da série da plataforma de streaming Netflix.

REFERENCIAL TEÓRICO

Nesta parte, com vistas a acrescentar aos conceitos e fundamentos do estudo, pretende-se realizar um apanhado teórico sobre dois dos principais elementos que são utilizados como base para a investigação, a saber: o monstro gótico e, de forma mais específica, o vampiro.

Desta feita, na primeira subseção, abordaremos sobre o monstro gótico de forma geral e como este tem sido representado na cultura; e, na segunda subseção, o vampiro é estudado um pouco mais a fundo de forma a se compreender quais as percepções que se tem deste monstro gótico em fontes diversas e midiáticas, como a literatura e o cinema.

O MONSTRO GÓTICO: PRINCIPAIS REPRESENTAÇÕES

O monstro gótico é representado há muito tempo em diversas instâncias culturais e globais, que vão desde a literatura até o cinema, passando, ainda, pelo teatro e outras fontes artísticas. Assim,

diante dessa diversidade de campos, o monstro gótico também é bastante estudado no meio acadêmico, sendo tema de vários estudos teóricos que buscam investigar sua pluralidade e as várias maneiras com que ele é representado universalmente.

Pode-se intuir que a existência do monstro nesses meios culturais só é possível graças às representações do gótico, termo utilizado para fazer referência a um estilo que, como aduz Ribeiro (2021), permite inúmeras manifestações literárias e midiáticas, expandindo-se para diversos termos, como gótico feminino, gótico pós-colonial, gótico *queer* etc., explorando inúmeros campos de estudo e compreensão. O monstro pode ser entendido, a partir disso, como um elemento fundamental das narrativas góticas, que explora o terror, o horror, o sobrenatural e outros elementos atrelados ao medo e às suas transgressões.

Contudo, a partir do que define França (2011), apenas a presença de um monstro em uma narrativa não deve ser entendida como elemento suficiente para tornar tal narrativa gótica, dentro dos padrões do terror e do horror sobrenatural.

Ao explicar tal assertiva, este autor entende que:

Todo monstro é ser um ser extraordinário em um mundo ordinário. A presença de monstros, contudo, não seria condição suficiente para a produção do horror artístico, uma vez que eles podem aparecer em narrativas as quais não somos propensos a identificar como de horror – contos de fada, mitos, fábulas etc. [...] a atitude das personagens diante do monstro, i.e., a percepção da letalidade e do caráter sobrenatural da monstruosidade é que determinaria a peculiaridade do monstro na obra do horror. O monstro representaria uma ameaça física e uma perturbação da ordem natural. (FRANÇA, 2011, p. 03).

Portanto, aprende-se que o monstro gótico pode ser representado, nas narrativas góticas, especialmente como o elemento que ajuda a despertar o medo nos personagens que entram em contato com ele nessas narrativas. Tais monstros têm sido usados tanto na literatura quanto no cinema para representar, também, o contexto social em que estão inseridos, sendo entendidos como importantes fontes de compreensão acerca da conjuntura política em que se manifestam.

Pereira e Lima (2018) ajudam nessa compreensão ao entenderem que, especialmente no que se refere à literatura gótica, as narrativas de terror traziam, intrínsecas ao seu desenvolvimento e no entremeio das histórias, críticas sociais que faziam, direta ou indiretamente, referência aos acontecimentos sociais que se disseminavam na sociedade. Assim, o monstro gótico também era, da mesma maneira, adaptado para o cinema, surgindo, por exemplo, a figura de alienígenas como vilões de filmes produzidos em épocas de guerras e invasões, quando o estrangeiro e o forasteiro eram vistos como uma ameaça.

Assim sendo, o monstro gótico é usado como representação metafórica da situação política e social em que era reproduzido. “Ao abordar assuntos delicados para o período, como o sexo e o

valor da família, o romance gótico reflete tensões e ambivalências nos padrões utilizados pela sociedade para representar a si mesma” (PEREIRA; LIMA, 2018, p. 56).

As autoras mencionadas ainda acrescentam que

No século XIX, tendo como pano de fundo o desenvolvimento do romantismo, a escrita gótica sofreu transformações. Paisagens sublimes passaram a representar estados mentais e emocionais dos indivíduos. O vilão, que antes era a verdadeira encarnação do mal, passa a ter um perfil mais humano, tornando-se, ao mesmo tempo, vítima e vilão. Os castelos e cemitérios foram substituídos por casarões em ruína e pela fábrica. A máquina assume o lugar do monstro e o sobrenatural se manifesta como alienação e loucura do homem oprimido pela modernidade urbana. Data deste período o *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*, de Mary Shelley. Esse texto aponta para o surgimento de um novo subgênero do gótico – a ficção científica – e contribui para a sua renovação. (PEREIRA; LIMA, 2018, p. 57-58).

Isto posto, a partir dos excertos que nos permitem sustentar esta discussão, percebe-se que, à medida que o tempo vai passando, e que a modernidade vai tomando de conta da sociedade, o monstro gótico vai se transformando para assumir lugares de representação política, social e cultural.

Nesta seara, o monstro tem um papel não apenas na narratividade das histórias, mas, também, de contribuir com a disseminação de denúncias acerca das mazelas sociais e universais que estão envoltas das performances culturais, literárias e midiáticas em que este monstro é inserido.

Espera-se que, até aqui, tenham sido feitas contribuições para compreendermos o monstro gótico como parte essencial nas narrativas de terror não apenas no contexto de representação do medo, mas, também, para ser parâmetro político e social do cenário em que é destacado. Diante disso, na próxima subseção, o vampiro será melhor aprofundado como monstro da literatura e do cinema.

O VAMPIRO: DA LITERATURA AO CINEMA

Intui-se que o vampiro é uma das criaturas mais ambíguas não apenas na literatura, mas no cinema também. A forma como ele foi sendo representado, especialmente no cinema, foi mudando no decorrer do tempo, consolidando-se como figura proeminente dentre os personagens vilanescos, transgressores e causadores de medo.

Ao destacar a universalidade inerente ao vampiro, Humphreys (2018) assevera que o vampiro gótico vem se transformando e se adaptando a inúmeros contextos no decorrer de um pouco mais de um século. E isto não se traduz apenas nas características físicas da criatura monstruosa; verifica-se ainda na forma como ele se comporta, que foi mudando com o passar do tempo, assumindo estéticas e condutas que se moldavam à época e à conjuntura em que o vampiro estivesse exposto.

Segunda a autora referida, “não há dúvidas de que a recorrência da performance e da atmosfera vampiresca através dos textos pré-românticos e românticos góticos foi determinante para a conformação da figura vampiresca como um todo” (HUMPHREYS, 2018, p. 313), sendo, portanto, tanto a literatura quanto o cinema, responsáveis primordiais pela consolidação e propagação do vampiro de forma universal e visual.

Abordando especificamente a literatura como fonte de referência, Carvalho (2013) explica que o final do século XVIII e início do século XIX foram responsáveis por engendrar o vampiro no imaginário popular e por incorporá-lo à tradição cultural universal.

Este autor acrescenta que:

[...] o vampiro vai paulatinamente sendo incorporado à criação literária, comparecendo aqui e ali em obras poéticas. De grandes conseqüências é a publicação do conto “The vampyre – A tale by Lord Byron” em um periódico londrino (Polidori 1819). Não bastasse a ruidosa recepção nacional do conto, ele logo é diversas vezes traduzido e publicado em solo europeu. [...] A produção do início dos anos 1820 caracteriza o que se pode chamar de uma nova voga do vampiro, agora eminentemente dramática e narrativa, por oposição ao caráter expositivo das obras que o tinham profusamente abordado no século anterior. O vampiro também passa a protagonizar criações literárias menos calcadas nos clichês, originando ulteriores desenvolvimentos poéticos e narrativos, sobretudo em contos. (CARVALHO, 2013, p. 21).

Neste período, a maioria das narrativas literárias compartilhava de forma análoga características comuns ao personagem vampiro; tais características se perfaziam em sua forma física, na maneira como ele se comportava e, ainda que sofressem variações, os trejeitos que eram empregados à criatura eram semelhantes (CARVALHO, 2013). A partir disso, a literatura ajuda a consolidar a figura vilanesca do vampiro, fazendo-a conquistar toda uma geração de leitores e seguidores ávidos pelas histórias de terror sobre uma criatura pérfida e sanguinária, que usava até a sedução para atrair suas vítimas.

Além de Polidori, responsável pelo conto ‘O vampiro’, erroneamente creditado a Lord Byron, Vieira (2014) verifica que Bram Stoker foi responsável por dar continuidade a essa tendência vampiresca, fazendo com que outras características fossem empregadas à tradição literária que já vinha sendo moldada nos romances e contos que tinham esse personagem como referência principal.

Ao destacar especialmente o cinema como fonte consolidada do vampiro, esta autora acentua que foram os filmes também grandes responsáveis por firmar de vez o vampiro na cultura popular e na tradição gótica.

[...] a primeira representação fílmica dos vampiros, feita em *Nosferatu* (1922) de Friederich Murnau, continuava fiel a representação antiga do vampiro: um ser feio, assustador e estranho, lentamente há uma mudança até *Drácula* de Bram Stoker

(1992), de Francis F. Coppola que traz uma conexão com um personagem histórico para justificar a maldade do personagem e, na outra extremidade os vampiros belos e sedutores presentes na obra de Anne Rice, adaptados para o cinema sob o título homônimo de Entrevista com o Vampiro (1994) produzido por Neil Jordan. (VIEIRA, 2014, p. 1746).

Muitas outras representações e moldes do vampiro foram sendo realizados e atualizados no decorrer do tempo. Contudo, pode-se intuir que estes citados por Vieira (2014) ajudaram a estabilizar e a trazer o vampiro para o ecrã cinematográfico, fazendo com que sua figura fosse imortalizada dentro das produções góticas e midiáticas. Uma dessas produções faz parte da análise a qual se pretende este estudo, efetivada posteriormente a partir da série realizada pela Netflix, Drácula.

ANÁLISE DO PERSONAGEM 'DRÁCULA' A PARTIR DOS ESTUDOS PÓS-MODERNOS: UM OLHAR SOBRE A SÉRIE DA NETFLIX

Começamos a tratar, de início, sobre os estudos do gótico nos aspectos fílmicos e literários. Sem nenhuma tentativa de classificar, de forma fechada, o que sejam estudos góticos na literatura e em seus aspectos fílmicos, diremos apenas que se trata de um estilo com características variáveis relacionadas a suas épocas de produção, mas não apenas limitando-se a esta; antes, levando em conta também o autor e o leitor/telespectador.

Assim, pode-se analisar o monstro nos aspectos contemporâneos dispostos neste escrito tendo como fundamento o personagem Drácula, no século XXI, pois é o monstro que nos dirá muito desse novo século em aspectos importantes: tecnologias, aspectos científicos, sociedade, capitalismo e novas formas de compreensão do mundo, bem como o medo cultural, cada vez mais enraizado na forma de vida contemporânea.

Ao estudarmos o livro 'O Gótico e Seus Monstros: a literatura e o cinema de horror', percebemos em Ribeiro (2021) que, com relação ao gótico e ao monstro:

a denominação "gótico", desse modo, é utilizada de maneira ampla para designar obras escritas, ou filmes de terror e horror, cujos enredos envolvem o medo diante da morte ou da decadência, e a relação entre a fantasia e a realidade. A transcendência desse limite, que é a morte, se associa aos mais diversos elementos dentro de cada narrativa, entre eles o monstro, cujo o poder consiste nos efeitos e nas ameaças que causaram em personagens e leitores, ou espectadores (RIBEIRO, 2021, p. 23).

Assim, é por meio do monstro que poderemos verificar o medo cultural na sociedade contemporânea, posto que a liquidez das sociedades modernas é promovida por meio de diferentes mecanismos de controle social, como o desejo de consumo do próprio conhecimento (BAUMAN,

2007). Na série de adaptação do livro de Bram Stoker, *Drácula* se vê em uma nova época, tal monstro é ainda uma grande ameaça à sociedade e ao mundo, mas o próprio monstro se sente ameaçado e também se aterroriza pela nova forma de vida e seus elementos tornando a narrativa ambígua.

O próprio monstro, ao ser capturado, afirma que, com relação ao desenvolvimento científico e tecnológico, “sempre houve progresso, mas neste século vocês estão indo um pouco rápido demais”. Ainda que apontadas questões humanas repetidas na sociedade ao longo do século, o vampiro é posto diante de seus medos por meio de uma nova percepção de sua imortalidade, causada por novas descobertas científicas e até indagações filosóficas e metafísicas ainda não questionadas em tempos passados.

Tal classificação é outra característica da natureza contraditória inerente à metaficção historiográfica, pois ela sempre atua *dentro* das convenções a fim de subvertê-las. Ela não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não-ficcional. Muitas vezes já se discutiu *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, exatamente nos termos contraditórios que, segundo creio, definem o pós-modernismo (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Os estudos pós-modernos são necessários em uma análise interpretativa e descritiva de cunho aberto, pois não pretende limitar o monstro e nem a produção a compreensões fechadas, mas tão somente se pretende fazer observações e trazer das ‘trevas’ nova luz sob aspectos narrativos fílmicos não duais e indo além das aparentes contradições das teorias modernas binárias, como apontado acima por Hutcheon (1991).

Consoantes com os estudos da pós-modernidade, a teoria da adaptação não entende que uma arte seja superior ou inferior à outra, seja em diferenças de idade, seja por identificações de uma pureza marcadas por distintas épocas e classes sociais. Refletindo sobre questões de adaptação entre diferentes tipos de artes e linguagens, Hutcheon (2011) faz uma reflexão acerca de originalidade e adaptação:

Há várias lições compartilhadas entre a teoria da intertextualidade de Kristeva, a desconstrução de Derrida, a rejeição de Foucault à ideia de uma subjetividade unificada e as abordagens radicalmente igualitárias (em todas as mídias) tanto da narratologia quanto dos estudos culturais. Uma dessas lições nos diz que ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado. (HUTCHEON, 2011, p. 13).

Levando em conta tal compreensão, podemos dizer que a adaptação segundo os estudos pós-modernos são uma tradução, tendo em vista que o traduzir não é meramente uma prática de transpor um código em outro, uma vez que a tradução se liga a questões históricas, filosóficas, ideológicas, identitárias, hegemônicas e com novas práticas culturais emergentes, a tarefa de traduzir não é um aspecto fechado a imanência do texto, mas um aspecto que produz novas

interpretações e até novos sentidos para as emergências culturais contemporâneas (ARROJO, 1996, p. 52). O monstro Drácula da série que se pretende analisar tem muito a dizer sobre a contemporaneidade e seus medos do ponto de vista da tradução de base pós-moderna.

Com relação à crítica existencialista e aos estudos culturais, o que pode ficar claro é que a crítica existencial leva em conta a vertente social e emocional do leitor e do telespectador, bem como da própria adaptação, mesmo sendo ela uma nova forma de compreensão da realidade, e que os estudos culturais levam sempre em consideração valores são valores estéticos, ideológicos, políticos e éticos (HALL, 2006).

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 12-13).

Assim segundo Hall o sujeito pós-moderno é um sujeito fragmentado e a literatura tanto quanto a adaptação fílmica servem aqui de representação para este atual momento de identidades fragmentadas dos sujeitos, pois que o vampiro não é mais detentor de todo conhecimento como em séculos passados, o que lhe causa desconforto e uma identidade que flutua e não é mais totalmente forte e segura.

Tais estudos teóricos também são basilares para um estudo analítico em que a interpretação não deve correr livremente tendo um caráter de crítica literária ou fílmica, mas um caráter teoricamente orientado para chegarmos a certos entendimentos da obra e do personagem em uma relação com os inúmeros elementos levantados pela própria obra fílmica.

Ideologias, compreensões de elementos do século XXI, apontamentos para novas ameaças e para o medo contemporâneo ficam mais claros à medida que analisamos determinadas cenas do enredo e certas falas com base em teorias pós-modernas que indiquem novos elementos que as obras, por meio dos personagens, desejam pontuar e nos mostrar.

DRÁCULA NA CONTEMPORANEIDADE: O MEDO E OUTROS ENFOQUES

Na perspectiva da adaptação, a série 'Drácula' apresenta o medo como base para a imortalidade do vampiro; trata-se de um medo que o personagem desenvolveu em algum momento de sua vida, quando ainda era humano, mas tal medo só é descoberto na contemporaneidade, em partes, devido às diferentes descobertas científicas, mas, principalmente, por que toda a civilização

passou a ter medo enquanto uma questão patológica e social, o vampiro se ver assim a também questionar os seus medos dentro das configurações da pós-modernidade ou da contemporaneidade.

O medo é tema da liquidez em Bauman (2007). Em sua obra 'Tempos Líquidos', o escritor aborda a liquidez como um agente de produção do medo contemporâneo; trata-se de diferentes culturas, enfraquecimento do poder político de uma nação, manipulação tecnológica e invasão da segurança e privacidade por diferentes culturas e mídias (BAUMAN, 2007, p. 13-15).

O medo do vampiro mais temido do mundo, *Drácula*, é o medo da morte, que fez o vampiro procurar a imortalidade e é um tema recorrente nos três episódios da série, mas que fica ofuscado pelo misticismo e por questões religiosas, como o medo da cruz, que nem mesmo o vampiro compreende.

O medo da morte poderia não ser classificado como um medo da liquidez ou da contemporaneidade, na medida em que todos possuem tal medo. Contudo, esse medo é enfocado e desvelado na vida do vampiro apenas na vida contemporânea pelo fato de o próprio tema 'medo' ser um enfoque constante. Assim, não poder dar continuidade a projetos, objetivos e a um legado são medos culturais que envolvem o vampiro em uma representatividade de medos humanos.

A figura 1 representa a reflexão constante que o vampiro Drácula faz a respeito da morte com suas próprias vítimas. Na imagem, que representa uma cena da adaptação do vampiro para o ecrã do streaming, vemos Drácula e, ao seu lado, Luci, sua vítima. Na série, esta personagem só é encontrada pelo ser monstruoso no século XXI. Ela é destemida e é, para o vampiro, uma vítima perfeita e digna de se tornar sua noiva, pois "nada teme".

Figura 1 - Drácula e Luci, a vítima perfeita.

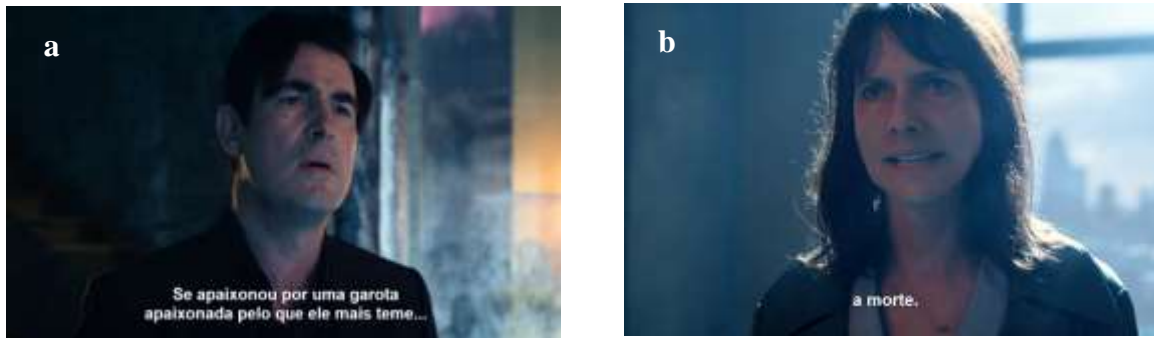


Fonte: Netflix (2020).

A vivacidade de Luci, bem como seu consentimento de que o vampiro pode beber seu sangue sem precisar ser perseguida, gera, no vampiro, uma atração tão forte a ponto de este esquecer todos os seus possíveis planos e, em uma sociedade "sem propósito" e cheia de diversidades, o vampiro doa sua total atenção à Luci, tal desejo do vampiro mostra o quando ele está com medo da morte e

que não à compreende, mas a teme, é uma característica humana o medo da morte, mas a partir de várias indagações que surgem na série de base científica o vampiro também se amedronta com a possibilidade de ele mesmo poder morrer. A figura 2 pode ajudar com tal explanação.

Figura 2 - Atração de Luci por Drácula.



Fonte: Netflix (2020).

Na figura, que representa um diálogo com a cientista Zoe Van Helsing, herdeira do sangue e do conhecimento de Agatha Van Helsing, que combateu o vampiro no século XIX, no final do último episódio da série, a cientista deixa claro o motivo da imortalidade e, conseqüentemente, do temor do vampiro: “a morte”. Agatha Van Helsing já desconfiava que todos os medos que o vampiro possuía, como não poder entrar nas casas sem convite, a luz do sol, e o crucifixo cristão, na verdade, eram todos símbolos de um mesmo medo, mais profundo no inconsciente do vampiro, mas tal compreensão só pode vir à ‘luz’ na contemporaneidade por meio do desenvolvimento científico e de reflexões filosóficas abertas em relação ao tema.

É apenas no século XXI que surge, para Drácula, a compreensão de que não existe superioridade em elementos religiosos e que a luz do sol não poderia queimar um vampiro, pois possuía corpo humano similar ao próprio ser humano, acrescentando-se que na Inglaterra contemporânea não existe uma relação moral entre ciência e religião. Tais medos eram da própria cultura e crença do vampiro. Temos, então, a percepção de que até mesmo o medo pode ser compreendido e estudado de forma mais cultural e filosófica na contemporaneidade do que em séculos passados, o que possibilitou a compreensão da imortalidade e do medo mais profundo e inconsciente de Drácula, pois nem mesmo o personagem conhecia seu verdadeiro medo.

A figura 3, que representa as imagens de outra cena, promove uma ressignificação da cruz cristã, pois não é a própria cruz em si como artigo religioso ou espiritual que afasta ou aterroriza o vampiro. No Episódio 01 da série, percebemos que outros vampiros abaixo das capacidades de Drácula não possuíam medo e nem sentiam o poder da cruz.

Figura 3 - Ressignificação da cruz cristã.



Fonte: Netflix (2020).

A partir da análise da figura e do diálogo, pode-se indagar: então, o que faz com que apenas Drácula tema a cruz cristã? A resposta é que o vampiro não teve a coragem necessária para enfrentar a morte, assim como Cristo o fez. A cruz deixa de possuir um sentido de poder espiritual sobre os vampiros por possuir ligação com seres espirituais de luz, para ser um símbolo da coragem de um homem que enfrentou a morte em oposição a Drácula, que a teme.

No capítulo 3 da obra 'Tempos Líquidos', Bauman (2007) faz uma reflexão a respeito do medo fora do controle social das instituições que o regulavam, dizendo-nos que não é a falta do medo, mas as novas configurações do medo que a humanidade precisa enfrentar na liquidez, fase da modernidade na qual vivemos.

O que se pode compreender é que nem mesmo Drácula tinha o conhecimento do que realmente temia, pois o misticismo religioso e a instituição religiosa dos séculos em que esteve presente o vampiro escondiam, por meio de explicações espirituais ou religiosas e de tabus anticientíficos e filosóficos, o real medo do vampiro, visto que não era Cristo ou o poder de Deus que o vampiro temia, mas, tão somente, possuía desejo de continuar vivo entre os humanos e, conseqüentemente, o vampiro abominava a morte. Assim percebemos a ambivalência do monstro, que é um símbolo de poder e ameaça, mas também um ser com sua identidade fragmentada, pelos diversos discursos e reconfigurações culturais do conhecimento nos termos da pós-modernidade (HALL, 2006).

Segundo França (2017, p. 09), o gótico se esvazia de qualquer sentido fechado, muitas vezes ligado ao místico ou ao macabro, e seu percurso do século XVII ao século XXI passou por diversas transformações até chegar a uma perspectiva histórica e crítica dos seus objetos de estudo. Assim, este ensaio se volta também para o temor, o horror, o medo do monstro no século XXI, retirando o poder da cruz do seu aspecto religioso e percebendo o valor do impacto emocional produzido no monstro, que só fica evidente na contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio deste ensaio, foi feita uma reflexão de determinados elementos contemporâneos na sociedade e enfocando o medo do monstro e suas fraquezas no desdobramento de sentidos diferentes que certos elementos possuíam em outros séculos. O monstro sobrenatural ainda existe na série, é poderoso e assustador, mas também é desafiado por ter que enfrentar suas fraquezas e entendê-las ao invés de apenas evitá-las.

O poder da tecnologia e da ciência também ficam evidentes, uma vez que só se compreendeu melhor como deter e lutar contra o monstro quando a “ignorância” das explicações religiosas ficaram para trás. A reflexão de um mundo esvaziado de sentidos e de uma falta de solidez que conduza o ser humano também fica evidente na própria vida do vampiro, que não sabe bem o que fazer diante da contemporaneidade.

Reflexões existenciais e filosóficas são bem ambientadas na série *Drácula*, assim como acontece na série *Missa da Meia Noite*, também do serviço de streaming Netflix. Um apontamento que este breve ensaio faz é que o gótico, seja na literatura ou em obras fílmicas, é palco de reflexões mais profundas sobre o ser humano, seu inconsciente, sua complexidade, o que é a vida e o que fazer da existência. Tais reflexões existenciais e de identidades fragmentadas por meio dos personagens é uma tendência em certas obras góticas do século XXI, algo que pode ser estudado mais profundamente em outros trabalhos acadêmicos para que possamos perceber até que ponto é forte essa tendência e com qual profundidade ela aborda esses temas caros aos estudos pós-modernos.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CARVALHO, Bruno Berlendis de. **Traduções do vampiro, um estudo histórico-literário**. 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

FRANÇA, Júlio. As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. *In: XII congresso internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada ABRALIC, UFPR*. 2011.

FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. **Às Nuances do Gótico: do setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUMPHREYS, Juliana Porto Chacon. O vampiro na literatura: um estudo sobre a constituição da performance da personagem através da permutabilidade do tema. **REVISTA DE LETRAS-JUÇARA**, v. 2, n. 1, p. 312-331, 2018.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Tradução e Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Chechin. 2ª ed. São Paulo: editora UFSC, 2011.

LIMA, Maiane Paranhos de; PEREIRA, Rita de Cassia Mendes. Considerações sobre o gótico e seus reflexos na sociedade: uma leitura de Drácula, de Bram Stoker. **Revista de Letras**, v. 20, n. 31, 2018.

RIBEIRO, Emílio. **O Gótico e Seus Monstros: a literatura e o cinema de horror**. São Paulo: Cartola, 2021.

VIEIRA, Maytê Regina. O vampiro imortalizado através do cinema. *In: I Seminário Internacional História do Tempo Presente-ISSN 2237 4078*. 2014.

INTERARTES NA MARCHA PARA JESUS: O FORTALECIMENTO DO TURISMO RELIGIOSO E SUAS EXPRESSÕES POR MEIO DA MÚSICA

Lígia Chaves Ramos dos Santos (UFMS) PPGEL¹
ligiachavesramos410@gmail.com

Lindsei Chaves Ramos (UEMS)²
lindsei_ramos@hotmail.com

Janaína dos Santos Miranda (UFMS) PPGEL³
janainahain@gmail.com

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade temos observado que as culturas se criam e se (re)significam, a religião está sendo reinventada como o desabrochar de uma identidade coletiva e pode-se dizer que a fé cristã não se perde na sociedade atual, a globalização não resultou na finitude da fé, porém, possibilitou novos “designs” e formas. Geertz (1989) afirma que a religião como um sistema cultural não se esgota já que sofre mudanças, inovações e continua a estar presente tanto na vida quanto na visão de mundo das sociedades, mesmo sem ocupar um lugar central nas sociedades modernas.

Ao observarmos o cenário das igrejas evangélicas nas últimas duas décadas, quando então emergiu com força o movimento gospel no Brasil e com ele a mídia e o mercado evangélico, constata-se que tal crescimento marcou o cenário religioso contemporâneo nacional (COSTA, 2010). Eduardo Berzin Filho, organizador da Expo Cristã, afirma que o comércio de produtos cristãos movimenta cerca de 1,5 bilhões de reais por ano. Cooper (2001, p.35) afirma que “o mercado evangélico movimenta no Brasil cerca de três bilhões de reais e gera dois milhões de empregos diretos” se consolidando a cada dia por sua representatividade em estados importantes como Espírito Santo e Rio de Janeiro, respectivamente com 24,96% e 21,98% de evangélicos (IBGE, 2000).

¹ Licenciada em Letras com habilitação em Português/Espanhol pela Universidade de Mato Grosso do Sul, mestranda pelo Programa de Estudos de Linguagens (PPPGEL) pela UFMS com a pesquisa intitulada “Jarid Arraes e seus cordéis: o soar de vozes negras feministas”. É integrante do grupo de pesquisa “Ainda o nosso romantismo nosso contemporâneo?” e bolsista CAPES/CNPq.

² Bacharel em Turismo pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), pós-graduada em gestão pública pela Faculdade de Lapa (FAEL) e gestão em segurança pública pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). É instrutora da Escola de Governo de Mato Grosso do Sul com ênfase em turismo e organização de eventos.

³ Licenciada em Letras com habilitação em Português/Espanhol pela Universidade de Mato Grosso do Sul, mestranda pelo Programa de Estudos de Linguagens (PPPGEL) pela UFMS com a pesquisa intitulada “Ainda aos 40, ainda romântico: A presença do Romantismo nas obras de João Anzanello Carrascoza”. É integrante do grupo de pesquisa “Ainda o nosso romantismo nosso contemporâneo?” e bolsista CAPES/CNPq.

Por questões religiosas e culturais os evangélicos muitas vezes deixam de participar de shows “seculares”, como são chamados eventos de natureza não evangélica, fica então clara a necessidade de se apropriar desse grande crescimento dos chamados “movimentos gospel” em Campo Grande, capital do Estado de Mato Grosso do Sul. Sabe-se que Eventos é um instrumento de comunicação e sua importância para o Turismo vai além dos aspectos econômicos, está também associado aos aspectos sociais e culturais, diretamente relacionado às artes e musicalidade. Segundo Bahl (2004, p.17) “os eventos envolvem uma gama muito ampla de possibilidades para a formatação do produto turístico e para a promoção ou resgate de atividades sociais e culturais de uma cidade”.

Cabe ressaltarmos a importância da elaboração e consequentemente do acontecimento de um evento, seja ele de pequeno, médio e grande porte, pode desenvolver, consolidar como destino turístico e aumentar o fluxo de capital em uma determinada localidade, faz-se então necessário projetos, ideias e ações para que todos os públicos possam ser alcançados. É nesse contexto que o turismo faz relação também com a religião, com as artes e de expressões por meio da música. Ao tratar eventos como parte do turismo evangélico, que se configura pelo deslocamento para fins de participação em festas e comemorações religiosas, entende-se evento religioso turístico como atividade turística em espaços e celebrações relacionados às religiões institucionalizadas decorrentes da busca espiritual e da prática religiosa, inclusive da evangelização de fiéis. (COSTA, 2010).

O turismo, como atividade econômica e social, também representa um papel importante na cultura, no imaginário coletivo, e participa da vida das pessoas mesmo nas diferenças de classes, grupos, etnias, nações (BAHL, 2003). Ele está associado ao descanso, ao lazer, ócio e a descoberta de si mesmo, por isso foi arraigado na última década como um setor que pode atingir quase todas as atividades terciárias e muitas das primárias e secundárias, tanto direta e indiretamente. Assentados em pressupostos teóricos de Goldstein (1985), buscaremos demonstrar como o ritmo e a musicalidade promovem relações interartes que engendram fé, expressões musicais, turismo e apresentações culturais.

O SURGIMENTO DAS IGREJAS EVANGÉLICAS NO BRASIL: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

A partir da colonização pelos portugueses em 1500, o Brasil iniciou o seu processo de cristianização com o catolicismo. Em 1827, o catolicismo tornou-se a religião do estado brasileiro e só mudou oficialmente no final do séc. XIX, quando a República Velha separou juridicamente a igreja católica do estado nacional. Surgiu a liberdade religiosa que nasceu da separação entre Igreja e Estado como consequência a também liberdade de imigração estrangeira, principalmente, de 51 alemães protestantes. Esta inserção ocorreu de duas maneiras. Na primeira delas, o protestantismo de imigração, a Igreja foi totalmente trazida da Europa para o Brasil, como na comunidade luterana

alemã de Nova Friburgo – RJ, de 1824 (VELASQUES FILHO, 1990). São representantes a Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, a Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil e a Igreja Evangélica Luterana do Brasil.

O protestantismo de origem missionária, segunda forma de inserção, é representado pelas igrejas reformadas de origem europeia e norte-americana, instaladas no Brasil no século XX, aonde o missionário vindo do exterior procurava realizar a obra missionária (PRANDI, 1997). Dentro dessa perspectiva, citando a Igreja Congregacional (com o missionário escocês Robert Kalley, em 1855, no Rio de Janeiro), a Igreja Presbiteriana (com o missionário norte-americano Ashbeel Green Simonton, em 1859, também no Rio de Janeiro) e a Igreja Batista (com Willian Bagby e Zacharias Taylor, em Salvador - BA, em 1882), conforme Mendonça (1990). O protestantismo de imigração e o de missão configura o protestantismo histórico do qual fazem parte as seguintes denominações: Luterana, Presbiteriana, Congregacional, Batista, Metodista, Anglicana e Episcopal. Os batistas chegaram ao Brasil depois dos Presbiterianos, Congregacionais e Metodistas, em 1882, conforme Cunha (2007).

Na esteira dessa discussão, destacamos que os pentecostais também vieram dos Estados Unidos no início do século XX, mas pregavam o batismo do Espírito Santo e a reprodução de milagres contidos na Bíblia, como curas, profecias (CUNHA, 2007). O primeiro grande movimento foi responsável pela fundação da Igreja Evangélica Assembleia de Deus, no norte do Brasil em 1911, e da Congregação Cristã do Brasil, em São Paulo, junto à colônia italiana, em 1910. São elas as duas maiores igrejas pentecostais do Brasil. Já as igrejas Deus é Amor e Evangelho Quadrangular foram criadas em meados do século XX (CUNHA, 2007).

Nessa toada elucidamos que o segundo movimento pentecostal ocorreu a partir dos anos de 1950. Os pentecostais de “cura divina”, fazendo dos milagres e do falar em línguas, suas principais ênfases, além do evangelismo de massa e do uso de música mais popular (com ritmos nacionais) durante os cultos, Mariano (1999) a denomina de “neopentecostal”. Onde se encaixam hoje a maioria das igrejas evangélicas do Brasil.

AS RELAÇÕES ENTRE O TURISMO, A RELIGIÃO E AS INTERARTES: UM OLHAR QUE ULTRAPASSA O SENSO COMUM

Colocando em contato duas dimensões opostas ao pronunciarmos a expressão “turismo religioso” – uma é ação do lazer, sem compromisso e cheio de leveza e a outra uma atitude de fé, rito, valores relacionados à identidade. Pode-se dizer que hoje essa expressão se caracteriza num negócio em crescimento e essa ascensão gera uma nova tendência, pois o “turismo religioso” derivou-se do mercado turístico. Segundo Oliveira (2005) os estudos sobre a relação turismo-religiosidade no Brasil iniciaram-se em 2000. O Turismo Religioso como recorte do Turismo Cultural é entendido pelo Ministério do Turismo Brasileiro como:

(...) “atividades turísticas decorrentes da busca espiritual e da prática religiosa em espaços e eventos relacionados às religiões institucionalizadas”, diferenciando-se do Turismo Místico/Esotérico que seria caracterizado — pelas “atividades turísticas decorrentes da busca da espiritualidade e do autoconhecimento em práticas, crenças e rituais considerados alternativos” (MINISTERIO DO TURISMO, BRASIL, 2004).

Para Oliveira (2000) “é possível identificar o peregrino como um agente consumidor do sagrado, enquanto o turista um cliente usuário da religião”. O turista é diferente do peregrino principalmente no que se refere à motivação, já que não estaria imerso na devoção religiosa instaurada. Os peregrinos, segundo ele, devem ser considerados consumidores do turismo, mas não turistas religiosos, pois apenas utilizam equipamentos e serviços com gastos de turistas reais. Para que o turismo religioso possa ser entendido é necessário ultrapassar a interpretação exclusivamente religiosa e alcançar os fatores sociais, este é o desafio que tem colocado os estudiosos da religião diante da pluralidade de experiências religiosas no Brasil.

Assentados na assertiva de Cunha (2007), ressaltamos que “(...) o que alimenta a compreensão das raízes religiosas é um conjunto de crenças e valores religiosos pautados na compreensão de Deus; (...) compreensão da fé e a relação com as instituições religiosas”. Ao identificarmos uma possível compreensão sobre os fatores intrínsecos na religião, cuja fé é a principal guia de princípios e ações, encontra-se a real motivação de pessoas que se deslocam em busca de uma realização espiritual, trocando assim, conhecimentos culturais, expressões musicais (re)significando a musicalidade, o ritmo e as expressões artísticas pelo viés das interartes.

A MARCHA PARA JESUS: SUA ORIGEM E SEU SIGNIFICADO

No que tange a Marcha para Jesus pontuamos ser um evento internacional que ocorre anualmente em milhares de cidades do mundo e também Inter denominacional (realizado conjuntamente por diversas denominações evangélicas) com objetivo de defesa aos valores cristãos. A Marcha para Jesus é herdeira direta da City March, realizada em Londres em 1987. Desde o início, a música era a forma privilegiada para o evangelismo, mas uma música que extrapolava “as paredes dos templos” (COOPER & FARRANT, 1997).

A franquia chegou ao Brasil por meio da Igreja Renascer em Cristo em 1993. Articulada com importantes setores da indústria fonográfica gospel. Na verdade, a Marcha é parte de um processo que constitui uma indústria fonográfica evangélica. Logo várias denominações aderiram à ao evento, começando um grande movimento internacional em busca da unificação das igrejas evangélicas (CUNHA, 2004).

O caráter ao mesmo tempo religioso do evento é afirmado em toda a sua clareza na fala do Pastor Silas Malafaia (2013), presidente do COMERJ e importante nome da organização da Marcha

do Rio de Janeiro em 2015, “a marcha é uma manifestação profética da Igreja para o Estado e para o país, é também a celebração da unidade do povo de Deus conquistada no calvário e também uma manifestação para o mundo de que a Igreja tá marcando presença na sociedade”.

Segundo o Conselho de Pastores de Campo Grande (AEVB), 2015, a marcha, molda-se em uma cultura tradicional onde os ensinamentos bíblicos são trabalhados dentro de uma expectativa tradicional, cultural, social e espiritual visando à transformação do homem e a preservação dos valores da vida e da família.

A MARCHA PARA JESUS EM CAMPO GRANDE – MS: A RECEPÇÃO DO PÚBLICO NOS PERÍODOS PRÉ E PÓS PANDÊMICOS

Em Campo Grande, MS os dados estatísticos do IBGE (2000) permitem a confirmação do crescimento da religião evangélica com os seguintes dados: Católica – 424.370; Evangélica – 137.170; Espírita – 17.073; Umbanda e Candomblé – 2.193; Judaica – 113; Orientais (Budista, hinduísmo, Islamismo e Marikari) – 3.799; Outras – 13.470; Sem Religião - 2.578; Não Determinada – 1.409 permitem a confirmação do crescimento da religião evangélica, ocupando assim o 2º lugar na predominância religiosa na Capital.

É possível afirmar que nessa nova configuração surgem novas necessidades espirituais que tragam relação direta com o mundo contemporâneo, firmando na arte uma ligação estreita com a realização de eventos de significados religiosos. Em Campo Grande- MS, a marcha para Jesus é realizada pelo Conselho de Pastores de Campo Grande/AEVB e com o apoio da CONCEPAB (Confederação dos Conselhos de Pastores do Brasil) e igrejas evangélicas, que defendem os valores cristãos. Contando com a presença de diversas autoridades eclesásticas e políticas, é a maior movimentação religiosa – evangélica na capital.

A Marcha para Jesus já entrou no calendário turístico e de comemoração de aniversário da Capital Sul-Mato-Grossense, pois a data de realização é dia 26 de agosto, aniversário do Município. Com duração de aproximadamente oito horas, o evento é realizado a partir das 14 horas na Praça do Rádio Clube no centro da capital, com apresentação de bandas locais, oração e clamor pelas famílias, pela cidade, pelo país e seus governantes. Durante o dia podemos observar diversas manifestações artísticas, músicas e culturais nas regiões próximas ao evento religioso.

Segundo o pastor Clodoilson dos Santos Pires (responsável pela Igreja Evangélica em Campo Grande), que está envolvido desde a primeira edição do evento esse acontecimento é um ato profético, onde após duas horas de concentração, a multidão sai em marcha pela principal avenida da capital, um percurso de aproximadamente 6 quilômetros, sendo guiados por trios elétricos onde o primeiro é “puxado”, pela principal atração musical do evento, terminando nos “Altos da Avenida Afonso Penna”, com apresentações culturais, shows e atrações de cunho religioso.

Segundo a comissão organizadora, a previsão e expectativas para o evento é de receber cerca de 70 a 80 mil participantes, contando com caravanas de vários municípios do estado de Mato Grosso do Sul. Isso porque o Gospel, como é chamado o movimento da música e arte evangélica, tem deixado de ser algo religioso e passando a ser produto cultural para a comunidade cristã- evangélica que se bem captado pode gerar um efeito multiplicador e apostaram na ideia de que a Edição de 2015 seria a maior já realizada, pois a divulgação foi feita por meio de vários segmentos da mídia.

Destacamos que nos períodos que antecederam a pandemia da COVID 19, diversas comunidades religiosas- evangélicas- não participavam ativamente do evento, entretanto após dois anos sem a possibilidade de realização da Marcha para Jesus, de interações sociais e aglomerações, observamos que a recepção do público em 2022 é marcada por uma esperança coletiva, bem como a busca pela troca de saberes relacionados a fé e as expressões musicais, promovendo assim, o fomento da (re)significação das Interartes, reunindo 25 mil pessoas na Capital de Mato Grosso do Sul.

A COLETA DE DADOS SOBRA A MARCHA: UMA METODOLOGIA VOLTADA ÀS QUESTÕES INTERARTES

Essa pesquisa trouxe como problemática um ponto importante discutido: sendo a população evangélica a segunda maior de Campo Grande e a promoção desses “acontecimentos” do “mundo” gospel um meio de atrair esse público, de que forma então a Marcha para Jesus pode fomentar o turismo religioso e de eventos em Campo Grande? Como as expressões musicais promovem a troca de saberes e culturas?

Quanto à metodologia, esta pesquisa foi baseada por meio de coleta de dados através:

- Levantamentos de documentos junto a Associação das Igrejas Evangélicas com históricos de edições já realizadas da “Marcha para Jesus” em Campo Grande;
- Durante a pesquisa in loco junto à comissão organizadora nas reuniões iniciais de pré-evento foram visualizadas e pontuadas as expectativas sobre a realização do evento, obtendo informações por meio de aplicação de entrevista oral. Durante estas reuniões foram estabelecidas as divisões de trabalhos e responsabilidades;
- Após o evento foram feitas entrevistas orais com seis perguntas relacionadas sobre os pontos positivos e negativos na realização do evento, aos os três principais envolvidos na organização a fim de analisar se os resultados propostos foram realmente alcançados;
- Articulação teórica entre o turismo religioso, as expressões musicais e as interartes.

Envolvendo a coleta de informações o presente trabalho é de caráter exploratório qualitativo em sua forma empírica. Segundo Vilela (2008) os objetivos da pesquisa qualitativa são a observação,

a descrição, a compreensão e o significado e não existe “suposta certeza”; suas hipóteses são construídas após a observação.

A pesquisa foi ainda bibliográfica, através de levantamento e seleção de textos e acervos, que como afirma Dencker (1998, p.125), “permite um grau de amplitude maior economia de tempo e possibilita o levantamento de dados históricos”, visando à elaboração de um suporte teórico para análise da realidade à luz de referenciais de pesquisa e de experiências.

Ainda sobre a importância da Marcha para Jesus compreendemos que a musicalidade, o ritmo e as expressões artísticas engendram as mais variadas relações interartes, visto que, a música está atrelada a sonoridade, ao ritmo e a forma, para a comunidade protestante a música versa uma maior aproximação com Deus, assim como interação social e troca de saberes, pois:

(...) o autor seleciona e combina as palavras geralmente por sua significação. Na elaboração do texto (...) ocorre uma outra operação, tão importante quanto a primeira: a seleção e a combinação de palavras se fazem muitas vezes por parentesco sonoro. (GOLDSTEIN, 1985, p. 01).

IMAGENS

As imagens abaixo, extraídas de jornais online locais trazem uma breve visualização sobre a quantidade de público recebido pelo evento, destacamos ainda, que após a pandemia da Covid 19, houve uma maior interação por parte das diversas comunidades evangélicas, resultando assim, em na troca de saberes, expressões musicais e artísticas religiosas nunca vista anteriormente:

Imagem 1: Multidão na Marcha para Jesus, 2015.



Foto: Suelen Morales

Imagem 2: O retorno das expressões musicais



Fonte: midiamax.uol.com.br. Jornalista Fábio Oruê e Raziol Oliveira.
Foto: Nathalia Alcântara

Imagem 3: O aumento das interações religiosas/culturais do maior evento evangélico em Campo Grande- MS



Fonte: midiamax.uol.com.br. Jornalista Fábio Oruê e Raziol Oliveira.
Foto: Nathalia Alcântara

CONCLUSÃO

Tendo em vista a pesquisa realizada frente à visão da comissão organizadora 2015, e coleta de dados do evento em 2022, pode-se considerar que a Marcha para Jesus atendeu dentro dos pontos pesquisados, considera-se que o objetivo geral da pesquisa fora atendido bem como os específicos em suma com algumas peculiaridades decorrentes do processo organizacional de um evento de grande porte.

A comissão organizadora é formada por diversos voluntários, são todos líderes religiosos evangélicos de diferentes denominações. Porém são três os principais responsáveis pelo processo organizacional e a quem foram aplicadas entrevistas orais, gravadas em áudio com seis perguntas,

são eles: Wilton Acosta (presidente da comissão organizadora e principal idealizador do evento), o apóstolo Silvio Paes Sandim (responsável pela divulgação, envio de convites, reuniões e contatos de pré - evento) e pastor Clodoilson dos Santos Pires (responsável pela programação e cerimonial).

Durante as entrevistas de pré-evento fora identificado que a comissão, tinha como objetivo atingir um público estimado de 70 a 80 mil pessoas. A quantidade mensura fora atingida e superada com base nas informações de mídias locais que cobriram a realização da Marcha para Jesus. Podendo evidenciaras essas informações, com o noticiado divulgado pelo Diário Digital (2015): Uma multidão tomou a Avenida Afonso Pena, em Campo Grande, nesta quarta-feira, 26 de agosto, na já tradicional Marcha para Jesus, que é realizada nesta data todos os anos. A concentração na Praça do Rádio teve apresentações musicais. A expectativa dos organizadores era de reunir 100 mil participantes, repetindo número do ano passado. A Polícia Militar ainda não repassou a estimativa oficial de público. Já o noticiário divulgado pelo Campo Grande News (2015), a respeito da Marcha afirma que:

A Marcha para Jesus, nesta quarta-feira (26), foi marcada pela indignação do público com a situação política de Campo Grande. O que se mais observava entre a multidão de 100 mil fiéis, era o incômodo com as recentes acusações de corrupção na prefeitura da Capital, que hoje completa 116 anos de idade. (DIÁRIO DIGITAL, 2015, n.p).

REFERÊNCIAS

- ABUMANSUR, Edin Sued. **Turismo Religioso: Ensaio antropológico sobre religião e turismo.** Campinas, SP: Papyrus, 2003. - (Coleção Turismo).
- BAHL, Miguel (Org.). **Turismo: enfoques teóricos e práticos.** São Paulo: Roca, 2003.
- BAHL, Miguel. **Turismo e eventos.** Curitiba: Prototexto, 2004.
- BRASIL. **Microdados da Amostra Censo Demográfico 2000.** Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) Disponível em: www.ibge.gov.br. Acesso em: 14 de Março de 2014.
- BRAYNER, Natália Guerra. **Patrimônio cultural imaterial: para saber mais.** Brasília, DF: IPHAN, 2007
- BUARQUE, Sergio C. **Construindo o desenvolvimento sustentável.** 4 ed. Rio de Janeiro Garamond, 2008
- CASTILHO, Maria Augusta de. **A re-territorialização do sagrado no contexto urbanístico de Campo Grande - MS.** Campo Grande: Revista Brasileira de História das Religiões – Jan. 2009.
- CESCA, Cleuza G. Gimenes. **Organização de eventos: manual para planejamento e execução.** 9. ed. rev. e atual. São Paulo: Summus, 2008
- COOPER, Simon e FARRANT, Mike. **Fire in our hearts: the story of the Jesus Fellowship/Jesus Army.** Multiply Publications, Northampton, 1997.
- COSTA, Flávia Roberta. **Turismo e patrimônio cultural: interpretação e qualificação** São Paulo Editora: SENAC 2009.
- COSTA, Luciane Cunha da. **Evangélicos em Ilhéus - BA: identidade e potencial turístico.** Ilhéus, BA: UESC 2010. 145 f.: il.
- CUNHA, Magali. **A explosão gospel no Brasil: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil.** Manuad X: Instituto Mysterium, 2207.
- CUNHA, Magali. **Vinho Novo em Odres Velhos.** Um olhar comunicacional sobre a explosão Gospel no cenário religioso evangélico no Brasil. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade de São Paulo, 2004.
- DENCKER, Ada de Freitas Maneti. **Métodos de Pesquisa em Turismo.** São Paulo: Futura, 1998.
- DENCKER, Ada de Freitas Maneti. **Turismo como aprender como ensinar: Metodologia Científica** 3ª Ed. São Paulo Editora SENAC 2003. *Marcha-para-jesus-100-mil-oram-por-novo-cenario-politico-na-capital.* Disponível:midiamax.uol.com.br. Jornalista Fábio Oruê e Raziél Oliveira. Foto: Nathalia Alcântara. Acesso em: set. 2015. *Marcha-para-Jesus- reúne milhares de pessoas em 2022.* Disponível:

midiamax.uol.com.br. Jornalista Fábio Oruê e Raziel Oliveira. Foto: Nathalia Alcântara. Acesso em: set. 2015

FELIPE, Carlos. 2001. **A fé que atrai e emociona os visitantes**. Estado de Minas, Turismo, 5 abr., p.12.

FROSSARD, Miriane S. **Diante do Altar**: um estudo sobre O turismo religioso evangélico em Belo Horizonte – MG. UFJF, Juiz de Fora: 2006.

GARCIA, Daniela Sottili; As contribuições da nova Geografia cultural na Atividade Turística. **Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo**. v 5, n.1 , p.23-44, abr. 2011.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

MELO NETO, Francisco Paulo de. **Marketing de Eventos** . Rio de Janeiro- Sprint 2ª edição - 1999.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 2ªed.- São Paulo: Ática,1985

MENDONÇA, A. G.; VELASQUES FILHO, P. **Introdução ao Protestantismo no Brasil**. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

OLIVEIRA, C. D. M. **Turismo religioso no Brasil**: construindo um investimento sociocultural. In Trigo, L.G. (ed) *Analises Regionais e Globais do Turismo Brasileiro*. São Paul: Roca; 2005.

OLIVEIRA, C. D. M. **Viagens a santuários**: uma modalidade de turismo religioso ou de religiosidade turística. *Boletim Turístico de Administração Hoteleira*, Out., 2000.

OMT. **Introdução ao turismo**. São Paulo: Roca, 2001.

PRANDI, R. **Perto da magia, longe da política**. Novos Estudos, São Paulo: Cebrap, 1992.

SANT'ANA, Raquel. **Estrutura de sentimento**: reflexões conceituais e metodológicas a partir da análise da "Marcha para Jesus". Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ 2013.

VEAL, A. J. **Metodologia de pesquisa em lazer e turismo tradução** Gleise Guerra, Mariana Aldrigui – São Paulo: Aleph, 2011.

VILELA, Junior, G. B. A. **Pesquisa Qualitativa**. Disponível em www.guanis.org/metodologia/a_pesquisa_qualitativa.pdf. Acesso em: 05 de agosto de 2015.

ZANELLA, Luiz Carlos. **Manual de eventos**: planejamento e operacionalização. 5. Ed. – São Paulo: Atlas, 2012.

A HETEROGENEIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA CULTURA CAIPIRA PRESENTE NOS QUADRINHOS CHICO BENTO MOÇO

Thiago Henrique Fernandes Coelho (UFU)
thiagofcoelho@hotmail.com

CHICO BENTO

Criado em 1961 por Maurício de Sousa, Chico Bento ganhou revista própria em agosto de 1982. É uma inspiração nas histórias que a avó de Maurício contava de um tio-avô seu, inclusive a vó Dita de Chico Bento é inspirada na avó do cartunista. A personagem Chico Bento se caracteriza como um caipira, que inicialmente era adulto e com o tempo foi se transformando em criança (PROCÓPIO, 2008). Aqui temos toda a presença da memória, ou seja, Maurício cria suas personagens de Chico Bento a partir dos relatos da avó. Dialogando com Ítalo Calvino (2000), podemos pensar na questão da incerteza e ambiguidade da memória, assim, contamos talvez não como as coisas eram de fato, mas como acreditávamos ou interpretávamos elas. Portanto, não sabemos se as histórias da Vó Dita de Maurício de Sousa são frutos da memória, do esquecimento ou da imaginação. Podemos conectar com Jeanne Marie Gagnebin (2005), ao explicar que lembramos do passado através do presente, e este interfere nas nossas lembranças. Complementando com Beatriz Sarlo (2007) que pondera que o passado é colonizado pela memória a partir das emoções e concepções do presente.

As tirinhas de 1961 eram denominadas de *Zezinho e Hiroshi*, com os personagens principais sendo Zé da Roça e Hiro. Mas Chico Bento se popularizou tanto que se tornou em 1963 a personagem principal. As histórias deste personagem ocorrem na fictícia Vila da Abobrinha, uma cidade do interior do país, com prevalência da cultura caipira (PINHO JUNIOR, 2015).

Nas HQs, Chico Bento vive em um pequeno sítio com seus pais, Nhô Bento e Cotinha, que praticam agricultura de subsistência. Seus amigos mais famosos são o primo Zé Lelé, Hiro e Zé da Roça. Tem também uma relação de amizade com os animais da fazenda como a galinha Giselda e o porco Torresmo. Outras personagens de destaque são sua namorada Rosinha, a professora Dona Marocas, o primo da cidade, Padre Lino, Nhô Lau, dono das goiabas que o garoto vive a comer. Nessa turma de Maurício de Sousa está presente o cotidiano do campo com seus costumes e tradições, o trabalho na terra e o cuidado com os animais (PROCÓPIO, 2008).

CHICO BENTO MOÇO

Chico Bento cresceu e está prestes a entrar na faculdade, e esta revista mostra as novas aventuras da personagem com seus novos colegas e amigos em uma república estudantil. Já Rosinha será aprovada no curso de medicina veterinária. Zé da Roça e Hiro irão cursar, respectivamente, pedagogia e engenharia civil. E Zé Lelé permanece na roça ajudando a família (FANDOM, 2021).

ANÁLISE DE *CHICO BENTO MOÇO* – UMA NOVA JORNADA

A revista inicia-se com uma descrição dos principais personagens – Chico Bento, Rosinha, Zé da Roça, Hiro, Primo Zeca, Zé Lelé, Genesinho e Dona Marocas. Somando-se à descrição, temos um mapa do universo de Chico Bento, mostrando as cidades que os personagens irão morar, após serem aprovados nas universidades.

A primeiras páginas da revista, traz informações sobre Vila Abobrinha, a caracterizando como uma cidade do interior, onde o tempo quase não passa. Isso entra em diálogo com minha cidade natal¹, Estrela do Sul, e a cidade vizinha Monte Carmelo, ambas no estado de Minas Gerais, onde as pessoas têm uma relação de proximidade, e quase todos conhecem todos. Sendo um local mais calmo e menos poluído.

O aldeanismo continua a existir mesmo com o avanço da tecnologia, do fluxo migratório e cultural de computadores, correios eletrônicos, associações supranacionais e políticas internacionais (ACHUGAR, 2006). Observamos isto na Vila Abobrinha de Chico Bento e nas cidades do interior em que vivo, ou seja, Monte Carmelo e Estrela do Sul, que mesmo com todo o avanço das novas tecnologias e novas formas de vida, aquele modo de vida pacato ainda sobrevive, com a cadeira na calçada, a conversa na rua com os vizinhos, as notícias passarem de boca em boca, etc.

A personagem Chico Bento já está com dezoito anos, assim como a maior parte dos seus colegas, mas sua caracterização mudou um pouco, pois ele não anda mais descalço, e sim com botina de couro, continua usando camisa xadrez, mas moderna. Já o chapéu não é de palha esganiçado como na personagem criança, mas ao estilo dos *cowboys* estadunidenses, difundidos no Brasil pela indústria dos rodeios. Chico não usa mais calça pegando na canela, e agora sua calça é jeans, e a camisa não fica para dentro da calça. A camisa de Chico Bento tem mangas longas, e está no estilo das vestimentas dos cantores de sertanejo universitário. A roupa do Nhô Tônico, pai de Chico Bento, também se aproxima do modo como o filho se veste no momento atual. Só que o pai usa a camisa por dentro da calça, e assim o cinto fica aparente. Enquanto Chico está com as mangas dobradas acima dos cotovelos, o pai está com as mangas da camisa esticadas cobrindo todo o braço.

¹ Ao longo do texto irei fazer uso da primeira pessoa para falar do meu lugar de fala enquanto caipira.

A uniformidade da globalização não é coesa, pois na América Latina vemos uma norteamericanização, já a japonização observamos na Coreia, à russificação na Armênia, entre outros exemplos. Nisso, ocorre uma combinação das heranças e tradições culturais, passando pelas palavras-chave mestiçar, hibridar, transculturar, como por exemplo, o mate uruguaio com o hambúrguer do *McDonald's*, a alpargata *criolla* gaúcha com a camiseta Benetton, entre muitos outros exemplos (ACHUGAR, 2006). Como citado acima, vemos a influência da cultura *country* no Brasil, e mesmo o estilo dos HQ do Japão, os mangás, na revista do Chico Bento Moço.

Figura 1 - Roupa do Chico Bento e do seu pai², na página 12 da revista



Fonte: Captura da revista Chico Bento Moço

O conflito entre o rural e o urbano já aparece nas falas iniciais de Chico Bento, pois ele fala em “caipirês”, como seu pai define o modo de falar deles. Mas o jovem corrige seu modo de falar, e o pai argumenta que ali não tem problema ele falar daquela forma, pois é a terra deles. Isso também entra na forma da escrita dos diálogos que aparece nessa HQ, pois buscam reproduzir a oralidade caipira, assim, o modo como é escrito foge da norma padrão da língua portuguesa. Nessa busca de reprodução da oralidade, temos a junção de palavras, como ocorre na fala. Como por exemplo, na fala “Ô minhanossinhora!”, da mãe de Chico ao esquecer o bolo no forno.

Assim podemos dialogar com Hugo Achugar (2006) ao abordar a questão do sujeito cosmopolita, que ao ir e vir da sua localidade para trabalhar entra em contato com novos costumes e narrativas. Aqui temos o ato de estudar, que coloca Chico em contato com outras narrativas e visões de mundo que a escola e posteriormente a faculdade nos oferece. Outro ponto que Achugar (2006) nos ajuda a pensar é a questão da fragmentação das identidades, que não é um fenômeno atual, pois podemos pensar no século XIX, os liberais brasileiros que também eram escravocratas, e

² Ao longo do texto iremos inserir algumas capturas de tela da revista para exemplificar a análise. As capturas de tela foram realizadas a partir da revista disponível em <https://pt.slideshare.net/fddfs/chico-bento-moo-ed01> Acesso em 04 de maio de 2021.

um exemplo atual é a juventude latino-americana, que alguns de esquerda, podem serem fãs do grupo de rock de direita *Guns N'Roses*. Desse modo, não temos uma única identidade, mas muitas, e fragmentada, como observamos já em Chico Bento.

O cenário do quadrinho reproduz a vida no campo, com isso, observando os desenhos, vemos a presença de fogão a lenha, filtro de barro, referência a coador de pano. Dialogando com o meu cotidiano enquanto proveniente do meio rural, todos esses elementos estão presentes até a atualidade na roça. Convivendo com as novas tecnologias que adentram esse meio, como fornos elétricos, micro-ondas, etc. Nisso, conversando com a heterogeneidade, vemos que múltiplos tempos e idades compõem as paisagens culturais (ACHUGAR, 2006).

Figura 2 - Cenário da casa de Chico Bento, página 13 da revista



Fonte: captura da revista Chico Bento Moço

Fato presente nessa edição de Chico Bento Moço, quando ele conta aos pais que pretende estudar agronomia, e explica o que faz o profissional dessa área, e imagem de colheitadeira é representada no quadrinho. Assim, ocorre a presença do agronegócio que está cada vez mais potente no Brasil na última década.

A relação de proximidade com os animais também se faz presente nas histórias de Chico Bento, assim quando Chico vai à escola, a galinha Giserda dá tchau junto com a mãe do jovem, quando o moço parte para a nova cidade, junta-se para se despedir, o porco Torresmo. E quando Chico está conversando com o pai na roça, já com as malas prontas, a galinha cacareja com o rapaz, e o pai comenta que Giserda está avisando para Chico Bento se apressar, pois irá perder o horário do ônibus.

Hugo Achugar (2006) lança muitas perguntas em seu texto sobre as transformações que a globalização está ou não realizando. Uma das suas indagações é a tradição, o rito e a inércia versus os efeitos globalizantes. O autor argumenta que o mundo telematizado oferecido pela televisão e internet, representantes do mundo global, não conseguiram apagar as diferenças regionais e locais, seja pelo nível econômico como cultural. Assim, a resistência ocorre tanto pelas crenças religiosas, nível de alfabetização e educacional. Discutindo com nosso objeto de análise neste artigo, percebemos que o mundo de Chico Bento é um exemplo do que o nosso teórico discute no seu texto, pois vive nesse intercâmbio entre o rural e o urbano, mesmo nos quadrinhos infantis, quando ele visita a cidade ou o primo da cidade visita a Vila Abobrinha, e também nas relações com a tecnologia.

Figura 3 - Animais acenando para Chico, página 69 da revista



Fonte: captura da revista Chico Bento Moço

Nessa fase jovem, ocorre uma diferença de caracterização, entre alguns personagens, pois Zé Lelé continua a vestir roupas similares a da fase infantil, ou seja, chapéu de palha esganiçado, calça pegando na canela, e anda descalço. Isso se contrapõe ao novo visual de Chico, que é de um homem do campo moderno, ao estilo sertanejo universitário. Quando Chico cai no rio, ele tira a camisa, e vemos que o rapaz tem o abdômen definido, o que nos leva à grande preocupação na atualidade com a aparência física, e a grande força das academias, mesmo nas cidades do interior, fato que não se observa em nenhum outro personagem dessa história. Assim, aquele Chico infantil bem mais caipira, é suavizado, ou talvez, conectado ao estilo sertanejo universitário que teve grande força a partir de 2010 no país.

Figura 4 - Corpo musculoso de Chico, página 32 da revista.



Fonte: captura da revista Chico Bento Moço

Essa caracterização de Zé Lelé reforça seu pensamento, pois, ao contrário dos outros jovens que irão prestar o vestibular para entrar em uma faculdade, o rapaz pretende ficar na roça, cuidar dos negócios da família e argumenta que alguém precisa desempenhar essa função.

As personagens Hiro e Zé da Roça continuam a vestir roupas ligadas a cidade, sendo praticamente iguais as suas representações infantis. Chama a atenção o fato de a personagem Zé da Roça decidir cursar pedagogia, pois tradicionalmente essa é vista como uma função majoritariamente feminina, sendo um ponto importante colocado pelos roteiristas, ou seja, desconstruir estereótipos. O mesmo se dá com Rosinha, que irá cursar medicina veterinária, e no senso-comum, poderíamos pensar que ela é quem iria cursar pedagogia. Uma troca muito pertinente para desconstruir estereótipos e preconceitos nas profissões, quebrando com a ideia de profissão feminina e masculina.

O preconceito contra o caipira aparece quando a turma vai até a escola saber o resultado do vestibular e encontram Genesinho, filho do coronel da região, e que se acha melhor que os outros exatamente por ser rico, e com isso poder ir estudar em outro país. Mas Chico não se rebaixa e debate com o mauricinho, mostrando que ele é tão caipira quanto todos ali, pois também nasceu em Vila

Abobrinha. Mas ao contrário dele que tem vergonha das suas origens, Chico tem orgulho das suas raízes. Temos um discurso de Chico sobre o dinheiro não poder comprar tudo, como por exemplo a amizade daquelas pessoas que estão ali em volta, e torcem para Chico.

Com todas as transformações tecnológicas, sociais e políticas em que vivemos no último século, ainda persiste a reprodução das hierarquias entre os países, as regiões e as classes sociais. Como as representações estereotipadas continuam a ocorrer de uma nação sobre a outra (ACHUGAR, 2006). Isto é perceptível nesta HQ, nas falas de Genesinho, que despreza seu país em favor dos países do Norte, como os EUA, e também se julga melhor que os seus conterrâneos por possuir mais dinheiro.

Nos argumentos de Chico aparece o estudo como uma forma de melhorar tanto a vida individual como de toda a comunidade, ou seja, o poder transformador da educação se faz presente nesse HQ. O que entra em diálogo com a realidade da cidade vizinha à cidade do presente pesquisador, pois, quando o campus da UFU foi instalado em Monte Carmelo, permitiu que muitos jovens pudessem realizar uma graduação, visto que anteriormente não havia universidade pública naquele município, e nem todos possuíam condições de se mudar para uma cidade mais longe para estudar.

No discurso de Chico Bento em defesa do povo caipira, observamos o que Achugar (2006) aborda sobre estratégias de resistência focalizada ou micropolítica, ou seja, defesa da sua comunidade, do seu lugar de fala, e da transformação em nível local.

Os termos Babel, *zapping*, rito, invenção, aldeia, centro, periferia são necessários para pensar e repensar o presente, enquanto lugares/problemas. Assim, a globalização não é um fenômeno total como o *Big Bang*, mas com suas dissonâncias, portanto, aldeões podem desconhecer a existência do Kentucky Fried Chicken ou do Toyota Tercel, mas pode ver a CNN ou o show do chileno Don Francisco em Miami. Assiste ao vivo uma guerra ou participa de uma videochamada pela internet (ACHUGAR, 2006).

Na sua caminhada de ida até a rodoviária, Chico encontra com alguns personagens marcantes da sua revista, tais como Nhô Lau, que lhe oferece goiabas, e o rapaz lembra das frutas que roubou do seu pomar, mas o agricultor, complementa que roubou essas goiabas do pomar do pai do Chico, e eles dão risadas. Assim, mas uma vez a quebra cômica está presente na história, dessa vez pela quebra de expectativa, pois em um primeiro momento somos levados a pensar que Nhô Lau está presenteando Chico com suas próprias goiabas, mas ele dá as goiabas do pai do rapaz.

Nessa sequência temos a referência a outra turma de Maurício de Sousa, pois Chico passa por um *outdoor*, símbolo da globalização, que anuncia goiabada Cascão, com a imagem do citado personagem da Turma da Mônica, ainda criança.

Figura 5 - Aparecimento de Cascão na história, página 77 da revista



Fonte: captura da revista Chico Bento Moço

O sobrenatural também se faz presente nessa HQ, pois Chico encontra um misterioso personagem, que se define como “Veio de roça” e aconselha o rapaz a não perder sua essência mesmo partindo do campo. Aborda o fato de as novas gerações não permanecerem no campo, indo estudar e morar na cidade, e talvez nunca mais retornando ao lugar. Ao final, a personagem se revela, indo embora em um redemoinho.

O passado como uma ponte para a construção do futuro, e não da sua restauração e nem de seu esquecimento abordado por Achugar (2006) está presente na fala do ser sobrenatural “Veio de Roça”, que diz para Chico valorizar sua tradição e seus antepassados, o mesmo está presente no encontro com a Vó Dita na sequência.

Vó Dita aparece para se despedir do neto e lhe presentear com uma caneta que foi do seu avô, e lhe dá conselhos também. Chico lembra que ela é contadora de causos, mas a senhora argumenta que o moço irá construir a história da sua vida. Dessa forma, fica evidenciado o quanto é importante a entrada na universidade para o menino de origem rural, e o quanto isso marca aquela população. O mesmo é observado na minha cidade natal, pois a universidade é uma oportunidade de mudança de vida, de se conseguir um melhor emprego e posição social e não sofrer no trabalho duro do campo como as gerações anteriores. Porque, apesar de todas as qualidades do campo, não se pode dizer que a vida na fazenda seja fácil, pois é um trabalho bem duro.

Também vemos uma referência nessa HQ ao estilo dos mangás, como também nos quadrinhos da Turma da Mônica Jovem, com o miolo em preto e branco e somente a capa e contracapa colorida. Algumas emoções dos personagens, como medo, raiva, vergonha, etc. são estilizadas ao estilo mangá, e mesmo os traços dos personagens, entram em diálogo com a cultura japonesa, com a perfeição das formas.

Figura 6 - Estrutura dos quadrinhos na revista, na página 48



Fonte: captura da revista Chico Bento Moço

A história se passa em quadrinhos menores, com algumas páginas com a cena quase tomando toda a página, em alguns momentos ocorre a presença de um círculo, em que funciona quase como um a parte do personagem ao leitor.

A religiosidade se faz presente na representação da cultura caipira, pois a mãe de Chico aparece com uma vela acesa pedindo proteção ao filho, sendo acompanhada pela galinha Giserda, e mesmo a presença de Padre Lino, com suas falas religiosas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o discutido acima, podemos concluir que Chico Bento Moço representa o mundo rural, e particularmente o caipira, com muitos pontos semelhantes, seja nos afazeres de uma propriedade rural, seja nas relações com os animais e nas relações interpessoais, como também no modo de se falar, nas tradições, crenças e religiosidade presentes no campo brasileiro.

Contudo, já percebemos uma crise de identidade entre o Chico Bento infantil, mais caipira, e o Chico Moço, com a grande presença da heterogeneidade, já influenciado pelo urbano, e em diálogo com o sertanejo universitário, pois ele é o personagem de Maurício de Souza que mais se transforma nessa passagem de linguagem infantil para adolescente, seja no modo de agir, como também de se vestir, e na própria corporalidade.

No entanto, a micropolítica e o lugar de onde se fala, ou seja, o espaço rural, na preocupação com a natureza e a defesa do campo como um lugar melhor que a cidade, que é uma marca do Chico Bento criança, ainda se faz presente no Chico Moço. Isso mostra a preocupação dos seus

idealizadores de discutir questões como poluição ambiental, preservação da natureza, desmatamento, extinção dos animais etc. tão necessárias na discussão entre o público ao qual a revista se destina.

A proposta de valorização do caipira, dos seus hábitos, do seu modo de falar, que é reproduzido na escrita da HQ, é de extrema importância para a quebra do preconceito e estereótipos contra essa cultura que faz parte do Brasil, e contribui para a construção da nossa nação, seja através da economia, dos produtos que alimentam a cidade, e da cultura com seus causos, músicas, danças, culinária etc.

Assim, pondera-se que tanto o Chico Bento criança quanto o Chico Bento Moço representam não um campo atual, com todas as inserções tecnológicas atuais, mas um campo ideal, contudo heterogêneo, em diálogo com assuntos em debate na sociedade contemporânea, e a chegada das tecnologias urbanas à roça, sendo a personagem protagonista um questionador de comportamentos e hábitos, e mostrando novas possibilidades de se olhar e questionar o mundo capitalista em que vivemos ou tentamos sobreviver.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Weltliteratur ou cosmopolitismo, globalização, “literatura mundial” e outras metáforas problemáticas e Repensando a heterogeneidade latino-americana: a propósito de lugares, paisagens e territórios. In: **Planetas sem boca**. Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006. P. 65-100.

CALVINO, Ítalo. Lembrança de uma batalha. In: CALVINO, Ítalo. **O caminho de San Giovanni**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 65-75.

FANDOM. **Chico Bento moço**. Disponível em <https://monica.fandom.com/pt-br/wiki/Chico_Bento_Mo%C3%A7o> Acesso em 25 de mar. de 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Infância e pensamento” In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 167-181.

PINHO JUNIOR, Sérgio Ronaldo. **O discurso de natureza nas HQs do Chico Bento**: provocações ao campo de saber da ambiental. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio Grande – FURG - Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental, Rio Grande/RS, 2015. Disponível em <<http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6147/0000010880.pdf?sequence=1>> Acesso em 25 de mar. de 2021.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. **O ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento**. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Linguísticos, Belo Horizonte/MG, 2008. Disponível em <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-7PFPR4>> Acesso em 25 de mar. de 2021.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AS CONTINGÊNCIAS DA VIDA SOCIOCULTURAL: A COMUNIDADE DO PASSO DO LONTRA NO PANTANAL SUL-MATO-GROSSENSE

Tatiane Aparecida Dreger De Souza Fernandes (UFMS)¹
fernandes.dreger@gmail.com

Ana Adelaide Ortega (UFMS)²
ana.ortega@ufms.br

INTRODUÇÃO

A comunidade do Passo do Lontra situada nas extremidades da Estrada Parque Pantanal - EPP às margens do Rio Miranda no Pantanal Sul-mato-grossense, é um espaço de diversidade graças aos povos ribeirinhos e a dinâmica territorial circular desta região que é intensificada pelo turismo contemplativo. Deste modo, as gentes pantaneiras convivem com os turistas, trabalhadores deste setor, e migrantes. A comunidade é um importante objeto de estudos para refletir sobre os espaços sociais, que são construídos através das interações entre sujeitos, de forma incongruente.

No que tange ao espaço social, ele é marcado por conjuntos de subespaços e campos, sejam eles econômicos, culturais ou políticos, os sujeitos sociais possuem um lugar dentro do espaço, esta posição é gerada em decorrência das propriedades expostas no campo, em que os indivíduos se apropriam e incorporam (BOURDIEU, 2013a; 2013b). Para melhor compreensão, é possível imaginar o espaço sendo dividido em lugares (subespaços), em cada subespaço os indivíduos interagem de forma subjetiva criando, portanto, grupos sociais distintos. Um exemplo seria os bairros de classe média alta e as favelas do Rio de Janeiro. A partir disto, acontece a apropriação do espaço que pode ser de bens, serviços e do próprio capital, garantindo o domínio e controle dos espaços (BOURDIEU, 2013).

Bourdieu (2007) faz importantes considerações a respeito do domínio e controle dos espaços ao dissertar sobre o poder simbólico, que dá origem a construção de realidades distintas submetendo os grupos sociais ao conformismo lógico. Sendo os símbolos instrumentos de integração social, o poder simbólico é invisível, desta forma, não é necessário imposição para que o aceite. As relações de poder são constituídas dentro dos espaços, umas sobre as outras, neste cenário, as diferenças são transformadas em hierarquias.

Em o camponês e seu corpo, Bourdieu (2006) exemplifica bem isto, com um grupo submetendo

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

² Graduanda no curso de Ciências Sociais (FACH) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS.

outro através da distinção entre homens camponeses e homens moradores de centros urbanos. Quando haviam festas no campo e os homens da cidade iam, os camponeses por vergonha não dançavam, ou flertavam com mulheres devido tais presenças, que não faziam parte daquele convívio social, e por conseguinte, estes mesmos camponeses não se casavam, de fato, a vida social e cultural os inibia. Nesse trabalho de Bourdieu (2006) é possível notar como as hierarquias foram sendo constituídas por meio do poder simbólico. Os corpos, através das roupas, o jeito acanhado, a vergonha de falar com as mulheres, geraram conflitos, revelando a origem social dos indivíduos.

Os padrões de comportamentos e propriedades sociais que dividiram os sujeitos, é o próprio poder simbólico criando a hierarquização e as relações de poder existentes nos espaços. Logo, quem detém de mais tipos de capitais³ irá se sobressair a quem possui menos. Estes conflitos da vida social e cultural na contemporaneidade, se manifestam nas relações de patrão e empregado, médico e paciente, professor e aluno, político e cidadão, policiais e civis, pai e filho, e assim por diante, em qualquer esfera da sociedade.

Nesse sentido, o objetivo do trabalho é fazer uma análise sobre as contingências da vida sociocultural e apontar as incongruências percebidas na comunidade do Passo do Lontra, que ao longo de sua história tem sido um lugar de passagem de turistas aos limiares da Estrada Parque Pantanal. Para isto, além da pesquisa bibliográfica, foi realizado o trabalho de campo na referida comunidade através de alguns dias de contato e conversas informais com moradores e lideranças. Esta experiência por meio da observação participante, foi traduzida para a forma textual, através das relações construídas entre as pesquisadoras e as gentes pantaneiras que compõem o quadro etnográfico, baseando-se nas ideias de Clifford (2002).

O exercício de reflexão e análise das incongruências do campo, partiu das ideias de Pierre Bourdieu (2006; 2007; 2013a; 2013b), sobre espaço apropriado, poder simbólico e hierarquias. Além disto, a posse de capitais nesta pesquisa, será entendida para além do campo econômico, considerando outros tipos de capitais, sendo eles; simbólicos, culturais e sociais, que trabalham em conjunto agenciando grupos privilegiados de maior acessão (BOURDIEU, 2013b).

Portanto, este trabalho está dividido em quatro partes, sendo a primeira esta breve introdução, depois a fundamentação teórica com autores da Antropologia, Sociologia e Geografia, em seguida foram selecionadas as entrevistas para a articulação da teoria e análise relacionando as experiências das autoras durante o trabalho de campo na comunidade do Passo do Lontra e a dinâmica da vida das gentes pantaneiras e, por fim, as considerações finais.

³ Para Bourdieu (2013b), o capital não irá se limitar apenas ao econômico, mas sim, a outros tipos de capitais que também produzem acessão social, sendo alguns deles: Capital Cultural, Simbólico e Social.

PODER SIMBÓLICO E HIERARQUIAS NOS GRUPOS SOCIAIS

O século XX trouxe consigo inquietações e abalos para os indivíduos enquanto sociedade, com as novas possibilidades do sistema econômico capitalista através do meio técnico-científico-informacional que se adentrou nas indústrias e agricultura modificando a produção do mercado global, como também, fragmentando as sociedades, provocaram implicações no que entendemos por tempo e espaço (SANTOS, 1996).

Segundo Anthony Giddens (1991) a compreensão da vida social poderia estar na reflexão da fuga dos tradicionalismos na modernidade, identificando o que separa as instituições. Assimilando ao que Santos (2014) destaca sobre o espaço, as dimensões políticas, econômicas e sociais são incorporadas pelos indivíduos. Atrelando estas ideias as propriedades dispostas no campo, as hierarquias surgem por meio de símbolos em relações cotidianas, mobilidades e vivências. Haesbaert (1994) irá denominar esta configuração de territorialidade. No que cerne a isto, os sujeitos sociais têm se organizado no espaço, apropriando-se dele e significando os lugares, tornando-os simultâneos, funcionais e simbólicos (GIDDENS, 1991; HAESBAERT, 1994; BOURDIEU, 2007).

Contudo, estas práticas simbólicas, não se limitam apenas ao capital econômico, mas também, da posse dos capitais simbólico, sociais e culturais (BOURDIEU, 2007; 2013b). O poder social, simbólico e cultural tem causado influência na vida dos indivíduos, já que as diferenças são transformadas em hierarquias que revelam os sujeitos sociais, buscando de forma contínua criar práticas e *habitus*⁴ em comum, para incorporarem e se identificarem com grupos que de alguma maneira esteja em uma posição de acessão.

Clastres (2014) garante que o poder não precisa estar em uma figura centralizada, em uma chefia indígena por exemplo, na qual o autor descreve, o poder não está com o líder e sim com o grupo, nesse caso o líder precisa servir seu grupo com presentes, generosidade, reciprocidade, promovendo paz e possuindo virtudes, sob pena de ser abandonado pelos companheiros. O poder, quando descentralizado é negado em uma só figura de autoridade, contudo, ele não deixa de existir. A posse simbólica na representação da chefia, sua imagem pacífica, de qualidades positivas o ajuda a manter a tal posição de autoridade. É provável que o grupo estava em processo de observação do mesmo para ocupar tal função e ele, na intenção de possuí-la pode ter gerado aparatos simbólicos para exacerbar no grupo a sua própria capacidade.

Em “Exemplos de códigos binários”, Leach (1976) irá dissertar sobre como os símbolos ganham sentido a partir de outros símbolos contrários. Pensando nisso, a vida social e suas incongruências estão em uma constante idealização, mesmo que na prática sociocultural tudo se

⁴ *Habitus* é uma noção criada por Pierre Bourdieu (2013b), sendo conceituada como produto de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação dos sujeitos sociais, que por estarem expostos, acabam incorporando estas disposições nos espaços sociais.

misture, os indivíduos buscam uma posição superior com maior poder e apreço nos grupos.

Geertz (1989b) explicita bem isto ao descrever um jogo de briga de galo e as reações dos aldeões durante as disputas que ocorriam nos torneios. Primeiro que apenas homens podiam participar destes torneios, depois, a personalidade do galo era ligada ao seu dono, havia também dois tipos de jogos, o “jogo valendo” que não eram lutas tão significantes e o “jogo de status”. Os dois tipos de rinha evidenciaram as hierarquias sendo construídas, na qual, o tipo de apostador para cada jogo dependia de sua classe social.

As contingências manifestadas nos diferentes espaços e contextos, demonstram que de algum modo os sujeitos sociais procuram se distinguir por meio do poder simbólico e cultural. No que tange a isso, os limiares da ação social podem estar presentes na comunidade ribeirinha do Passo do Lontra. Para isto, cabe trazer estas considerações

[...] a vida social é um tipo de processo dialético que abrange a experiência sucessiva do alto e do baixo, *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade [...] em tal processo, os opostos por assim dizer constituem-se uns aos outros e são mutuamente indispensáveis. (TURNER, 1974 p.120)

Desse modo, o espaço social é composto por múltiplas estruturas onde os indivíduos não estão separados, é preciso interpretar que as mesmas estão carregadas de comportamentos a partir de símbolos básicos, produzindo sentido e significado na ação social. Geertz (1989a) chama a atenção para o contexto sociocultural, olhando para as emoções humanas como um momento único, componentes subjetivos são ativados se tornando produtores de significados. O mesmo autor continua falando sobre as teias de significados na qual o próprio homem tece, esta ação é, portanto, simbólica.

Na próxima sessão será apresentada algumas entrevistas realizadas pelas pesquisadoras na comunidade do Passo do Lontra, buscando identificar as hierarquias e aparatos do poder simbólicos existentes.

"PASSO DA LONTRA" OU "PASSO DO LONTRA"?

A comunidade do Passo do Lontra, é uma comunidade ribeirinha composta por um grupo de indivíduos que atuam nas mais diferentes esferas. Inicialmente a pecuária tinha papel primordial na vida das pessoas, entretanto, com a chegada do turismo, as gentes pantaneiras se adequaram à nova dinâmica territorial e começaram a se introduzir a novos padrões de trabalho, a dona de casa passou a ser camareira e roteirista, o peão passou a ser guia de turismo, motorista, roteirista (RIBEIRO; MORETTI, 2012). Possibilitando um processo de reorganização espacial, influenciando de forma direta na dinâmica circular do lugar.

Nesse espaço diverso e rico em informações que iniciamos nosso campo de pesquisa, o primeiro momento, o nome da comunidade foi o que mais chamou atenção, afinal de contas, é Passo da Lontra, ou Passo do Lontra? Em diversas leituras sobre o Pantanal Sul, a comunidade é identificada como Passo da Lontra, entretanto em uma circulação rápida pelo lugar, é possível notar as fachadas das pousadas com o nome “Passo do Lontra”. Durante as entrevistas com os moradores, foi questionado a respeito do nome da comunidade e a resposta era, “Passo do Lontra”. Levando em consideração a questão identitária dos moradores deste lugar e independente da origem do nome, a comunidade e as pousadas do entorno se identificam como: Comunidade Passo do Lontra, e é assim que a localidade está sendo identificada nesse trabalho.

Esse fato abre caminhos para refletir sobre a luta dos ribeirinhos para reafirmar sua identidade e alteridade nas funções de indivíduos e grupo social. Mesmo nas ações mais cotidianas da comunidade, infere-se que apesar de estarem em um ambiente pantaneiro que outrora era considerado um espaço isolado, através dos sistemas de informações, o mundo globalizado possibilitou que as pessoas estejam conectadas, interagindo com o mundo em tempo real. Assim, as gentes pantaneiras estão em um constante processo de influência do global para o local, reproduzindo comportamentos hegemônicos da contemporaneidade, através da religião, costumes, comidas, linguagem, guarda-roupa e estilos musicais.

A internet se tornou algo comum na vida da comunidade, tendo em vista a necessidade básica deste recurso na sociedade, seja para se comunicar ou realizar transações bancárias. Cabe pontuar, também, que o acesso à internet sem seletividade de informações tende a facilitar a circulação de notícias falsas, intensificando a desinformação que afeta as camadas sociais com menor poder aquisitivo, algumas consequências seria o negacionismo que ocorreu durante o período pandêmico em seu maior pico entre os anos de 2020 a 2022, onde pessoas não aceitaram serem vacinadas por causa do terror instaurado pelas notícias falsas. Pensando na comunidade referida, o acesso a saúde pública que já é precário, poderia ter sido potencializado com a pandemia da covid-19, em decorrência da circulação de desinformação.

Ao que se refere ao turismo tão presente na vida da comunidade devido ao intenso fluxo de pessoas circulam no Pantanal Sul. As conexões estabelecidas por este setor econômico, revelam-se em hierarquias na vida das gentes pantaneiras, que trabalham nas pousadas, ou que movimentam os ires e vires dos turistas que vislumbram as paisagens naturais. Deste modo, o turismo, produz a invisibilidade do amargo, daquilo que olhos nenhum deseja contemplar.

Este é o caso de um ex piloteiro morador da comunidade, que preferiu vender seu barco para montar um comércio, pois segundo ele: “[...]um dia a gente come [...] no outro não”. O turismo tanto venerado nas diversas pousadas aos redores da EPP, assim como, pelas mídias através das redes dos sistemas de informações, fazendo circular lindas imagens de um Pantanal paradisíaco, também

produz precarização do trabalho.

O peão na esperança de ter melhores condições de vida digna, se enquadrando a uma nova configuração de ocupação, ser piloto, ao ser submetido em tal posição, percebeu que não conquistou acesso social, pelo contrário, gerou ainda mais sofrimento. Importante ressaltar, que mesmo que este interlocutor tenha vendido seu barco para se tornar proprietário de um estabelecimento, ele ainda está sujeito aos dilemas do sistema capitalista na busca por sobrevivência. Ao fim da conversa, o ex piloto contou que hoje; “[...] ao menos dá para comer”.

Os aparatos da posse dos capitais e as incongruências, revelam que o turismo pode ser bom, mas bom para quem? Em um Pantanal de riquezas naturais singulares onde o mercado econômico circula pela EPP e seus limites, levando o lucro para as pousadas, percebe-se que este mesmo mercado agencia a fome, a vulnerabilidade, a escassez, a subsistência. A história deste ex piloto expressa o poder simbólico, onde o é usado turismo para marca posição no espaço social, para subjugar outros grupos e sujeitos. Ainda demonstra a violência simbólica que este homem viveu, tendo ele trabalhado anos e anos como peão, depois piloto, vendeu seu barco e se introduziu em outra função, nunca exercida, precisando se desprender de seus habitus, e incorporar novas disposições a ele impostas.

Seguindo adiante, o segundo relato selecionado neste trabalho foi o de duas mulheres pilotos que são mãe e filha e vivem uma rixa com outras mulheres da comunidade. De acordo com a entrevista, estas pilotos destacaram que o maior motivo deste conflito seria a inveja de outras mulheres para com elas, pelo fato de possuírem a maior extensão territorial da comunidade, assim como, terem seus próprios barcos e documento de licença para pilotar. Ressalta-se que a função das pesquisadoras sobre estas falas, neste trabalho, não é de julgar a veracidade dos fatos, mas sim, de analisar como o poder simbólico é construído e como as contingências da vida social e cultural se manifestam nos mais distintos lugares e acontecimentos.

Infere-se então, que estas falas revelaram que estas duas mulheres buscavam se legitimar através do capital simbólico e cultural, primeiro pela posse de propriedade e depois pelo grau de instrução, ao declarar que possuem um documento de licença para pilotar, sendo que, para conquistar tal documento, precisaram fazer um curso de capacitação. Esta legitimação, pode ser a maneira que estas pilotos encontram de afirmar suas identidades e posições de acesso, comparadas a outras mulheres da comunidade.

Bourdieu (2013b) destaca que quanto menor a posse do capital econômico, maior o capital simbólico, a hierarquia pode ser expressada não somente entre empresários/turistas e pilotos/piloteiros. Ela pode ocorrer culturalmente e simbolicamente, por exemplo, o sogro de uma dessas mulheres pilotos, é benzedor de crianças, conhecido aos redores do Pantanal Sul-mato-grossense, a ele é dada a figura de “autoridade/poder/respeito” dentro da comunidade, e estas duas

mulheres buscam continuar marcando suas posições também em detrimento disto.

Outra questão é a presença do machismo estrutural, que assola parte da vida de mulheres em todo o globo, assim existe a necessidade de os sujeitos sociais buscarem lugares idealizados. Ao marginalizar outras mulheres do Passo do Lontra, foi identificadas falas de afirmação para legitimidade, algumas destas falas foram: “[...] elas (em referência as mulheres da comunidade) são muito assanhadas com os turistas, nós não somos assim”, em outro momento ressaltaram: “[...] elas não gostam da gente porque moramos na maior parte da comunidade”, e acrescentou: “[...] nós temos barco, temos documento de licença para pilotar, elas não”.

Perceba, as falas para legitimar a posição de ascensão é marcada por aparatos simbólicos e culturais: a terra, a posse do barco, o documento, o comportamento. Contudo, conforme o campo, ambas mulheres daquele lugar, em boa medida, tinham semelhanças nos costumes, usos e gostos. Além disso, as mulheres do lado oposto da comunidade mesmo que não sejam piloteiras, são camareiras, cozinheiras, comerciantes, optando por um outro tipo de trabalho.

Destaca-se, que indiferente das ocupações de cada mulher do Passo do Lontra, assim como, dos homens que também vivem do trabalho no setor do turismo, ambos precisam com máxima urgência de valorização por parte do governo estadual do Mato Grosso do Sul, como também, das prefeituras de Corumbá – MS e Miranda – MS, pois independente da comunidade estar dentro dos limites de Corumbá, ali também residem moradores que exercem suas funções de cidadãos em Miranda, ao votarem para prefeito e vereadores neste município.

Aproveita-se para deixar um adendo em forma de questionamento, para que o leitor seja instigado a refletir. Ao entrevistar uma outra moradora da comunidade do Passo do Lontra, que também possui um pequeno comércio no local, foi perguntado a ela se o turismo gerava impacto no movimento de clientes em seu estabelecimento, sua resposta foi curiosa: “[...] o gringo pra mim não é bom [...] eles vêm com pacote fechado com as pousadas, quando param, compram uma água, água de coco, mais nada”. Se o “gringo” para esta moradora não é bom, e muito menos para piloteiras, piloteiros, e outros trabalhadores das pousadas, que se quer contam com a garantia dos direitos trabalhistas, quando os ires e vires pelo Pantanal Sul param, para quem então o “gringo” é bom?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para fazer uma reflexão sobre a vida sociocultural e suas contingências na comunidade do Passo do Lontra as autoras optaram pela coleta de entrevistas, referenciada na Antropologia, na Sociologia e na Geografia, a partir de autores que discutem as categorias analisadas. Tudo isso com o intuito de destacar a construção social e suas incongruências em diferentes esferas que os indivíduos possam habitar.

Tais situações do quadro etnográfico aqui estudado demonstram a presença do poder

simbólico e a necessidade de os indivíduos apropriarem do espaço e ter uma posição de ascensão, para se distinguir de outros grupos. A sociedade atravessa, no momento atual, conflitos socioeconômicos devido a influência do mercado global e sua cultura hegemônica (SANTOS, 2014) de caráter lancinante, tem em sua raiz a complexidade de conciliar a antítese da natureza e da cultura, já que estes são resultados de processos globalizadores (BOURDIEU, 2013).

O poder simbólico, a posição do outro, o idealismo inalcançável, “o de lá e o de cá”, a vontade de ser diferente para não se subjugar, produzem nos limiares da vida social um emaranhado de ações, capazes de alterar o sentido lógico da vida. Por que quero ser tão diferente, se sou tão parecido? Isto ocorre devido a uma estrutura social marcada pela divisão de classes e acúmulo de materiais e, para além do econômico, a posse de capitais educacionais, simbólicos e sociais que também produzem diferenças, marginalização e vulnerabilidades econômicas (BOURDIEU, 2013b).

As contingências da vida social e cultural levam os indivíduos a terem a necessidade de se distinguir um dos outros, criando hierarquias, relações de poder e divisões socioespaciais. Sobre esta última, pode nascer no momento em que a hierarquização surge, a exemplo das luxuosas pousadas do Pantanal Sul para atender os turistas, enquanto piloteiras e piloteiros vivem em situação de vulnerabilidade econômica e social.

Infere-se que do mesmo modo em que o turismo recebe apoio por parte do Estado para seu fomento e expansão econômica, o governo estadual tem a responsabilidade e dever de utilizar destes mesmos capitais políticos estabelecendo estratégias e parcerias entre municípios e estado para garantir uma vida digna a estas pessoas, que vivem as fronteiras da Estrada Parque Pantanal. Por fim, estas incongruências evidenciam que mais trabalhos sobre o mundo atual são necessários para a compreensão do agora e do futuro. Contudo, não descarta a necessidade de novas pesquisas nas comunidades ribeirinhas do Pantanal Sul-mato-grossense.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos CEBRAP**, p. 105-115, 2013b.
- BOURDIEU, Pierre. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. **Estudos avançados**, v. 27, p. 133-144, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. “Sobre o poder simbólico”. In: **O poder simbólico**. RJ: Bertrand Brasil, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. “O camponês e seu corpo”. *Revista de Sociologia e Política*, n. 26, 2006.
- CLASTRES, Pierre. “Troca e poder: filosofia da chefia indígena”. In: **A sociedade contra o Estado - pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (org). **A experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. RJ: Ed. UFRJ, 2002 p. 17-62.
- GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989a.
- GEERTZ, Clifford. “Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galo balinesa”. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989b.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. SP: Editora UNESP, 1991. p. 11-60.
- HAESBAERT, R. 1994. O mito da desterritorialização e as “regiões-rede”. **Anais do V Congresso Brasileiro de Geografia**. Curitiba: AGB, pp. 206-214.
- LEACH, Edmund. “Exemplos de códigos binários”. In: **Cultura e comunicação - A lógica pela qual os símbolos estão ligados**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- OLIVEIRA, Marcelo Silva de. **Estrada Parque Pantanal e o conhecimento tradicional das comunidades locais na potencialidades do desenvolvimento territorial**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) - Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2017.
- RIBEIRO, Mara Aline Santos; MORETTI, Edvaldo César. Processo de resignificação da geografia do pantanal. **Mercator-Revista de Geografia da UFC**. v. 11, n. 24, p. 43-51, 2012.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 8. reimpr. São Paulo: Edusp, 2014, pp. 261- 279.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1966.
- SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. **Geographia**, v. 1, n. 1, p. 7-13, 1999.
- TURNER, Victor. “Liminaridade e Communitas”. In: *O Processo Ritual*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

AS FACES DA MORTE: ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES NO CINEMA

Isabela Gunther Leiria (UCDB) ¹

ileirias@gmail.com

Henrique Dendena Schaefer (UCDB) ²

henrique.d.schaefer@gmail.com

INTRODUÇÃO

Os campos de estudo que tratam a morte e o cinema são, separadamente, consolidados e despertam grande interesse geral. Se por um lado, a morte é objeto de fascínio histórico constante, sendo discutido e abordado tanto em espaços criativos quanto científicos, por outro, o cinema também vem sendo integrado gradualmente ao espaço científico, na medida que as obras que se encontram nesta modalidade revelam grande potencial de análise e discussão nas diversas áreas de conhecimento. Dessa maneira, o que se propõe neste artigo foi explorar os caminhos que se seguem quando estes dois espaços se combinam, isto é, quando a morte é abordada no cinema.

É evidente a amplitude e complexidade dos temas abordados, sendo então essencial reconhecer que não há expectativa de encontrar constatações absolutas. O propósito é abrir uma porta para discussões mais aprofundadas a respeito de como o cinema se alimenta de um veio emocional e cultural e, portanto, as representações da morte também acabam por refletir os sentimentos comuns em relação à mesma. Assim, estabelecendo alicerces com um contexto histórico-social e psicológico a respeito das narrativas e interpretações do imaginário sobre a morte, foram selecionados oito filmes, separados em narrativas que apresentam a Morte como uma personagem e narrativas que apresentam a morte enquanto fenômeno.

Considerando que a relação com a morte se transforma historicamente, hoje, o avanço da medicina e maior ação preventiva provocaram um distanciamento do fenômeno no cotidiano. Consequência deste fato é a busca por outros espaços para suprir a curiosidade e trabalhar as angústias que envolvem a morte, sendo um destes o cinema.

¹ Graduanda em História e Pedagogia

² Graduando em Psicologia

O CONTEXTO DA NARRATIVA OCIDENTAL EM RELAÇÃO À MORTE

Para haver possibilidade de compreender como a morte é apresentada em narrativas cinematográficas, é necessário observar as visões da morte que permearam a sociedade ocidental antes e depois do advento do cinema e refletir, mesmo que brevemente, a respeito das formas como a morte foi representada, enquanto objeto de fascínio ou de amedrontamento.

Philippe Ariés (2012), defende em *História da Morte no Ocidente* a observação de atitudes diante da morte enquanto objeto de estudo. Trata-se de uma prática valorosa para compreender o significado da morte por um ponto de vista social. O trabalho de Ariés também evidencia que o contexto temporal e espacial influencia como os indivíduos de determinado grupo ou sociedade confrontam a própria mortalidade e a do outro, possibilitando identificar representações e descrições da morte específicas para múltiplos contextos, como a morte prematura por causas naturais ou a morte propositalmente provocada. A morte também é absoluta, cultural e naturalmente, em consequência, se manifesta em uma cultura funerária, influenciando ideologias e lutas de classe, isto é, permeando diversos campos da existência humana (ZIEGLER, 1977). Consequentemente, a noção de morte é construída para ser mais que um processo natural, tornando-se um fenômeno, representado na religiosidade, nos mitos e nas histórias populares.

A concepção ocidental da morte durante a Idade Média demonstra um convívio cotidiano com a mesma. Segundo Oliveira (2018), o morrer, quando assistido pelos vivos adquire forma de espetáculo, representando a passagem do mundo dos vivos ao mundo dos mortos, a morte então é enobrecida, justamente por ser esperada e acompanhada por entes queridos e familiares. Opostamente, a morte acidental é menosprezada e inesperada. O convívio dá o tom da morte na medida que esta é “domada”, percebe-se que a reação à está se torna menos severa ou temerosa, uma vez que esta estava melhor integrada (ARIÉS, 2012).

Avançando para o século XX, a morte é algo a ser separado da responsabilidade e consciência. Diante de um ambiente onde a morte encontra-se distante, nos hospitais, ela é expulsa do pensamento cotidiano para proteger a vida, apesar de ainda haver a consciência da finitude. (KOVÁCS, 2002).

As representações contemporâneas da Morte, então, acompanham tendências de rejeição da mesma, sendo esta vista como a própria doença a ser evitada e não como parte natural do ciclo de vida. Essencialmente, quando a Morte é uma personagem da narrativa, passa a reunir aspectos introspectivos da relação entre um indivíduo e sua mortalidade. A morte enquanto um evento da narrativa, se trata de uma representação associada à cultura e sociedade na qual se insere, muitas vezes marcada por alguma corrente moral e, eventualmente, ideológica. Dessa forma, compreender o que as retratações da mesma implicam torna-se essencial, afinal, o ato de contar uma história sempre acomodou os propósitos de entreter e ensinar. Então, o que se ensina sobre a morte?

O FENÔMENO DE MORRER POR UMA VISÃO DA PSICOLOGIA

O fenômeno da morte é de fato ambíguo e controverso, pois sua definição está associada à origem da informação, dentro do conhecimento religioso algumas religiões entendem como a passagem para uma vida após a morte. Culturalmente pode variar e se modifica dependendo da comunidade/sociedade em que foi construído, às vezes a morte adquire traços humanos, personificações, os mais amplos significados e rituais advindos da pluralidade humana.

Como toda forma de expressão reflete experiências individuais ou coletivas, as mesmas estão em constante transformação e evolução. Dentro da Psicologia, pensadores como Elisabeth Kübler-Ross, Maria Júlia Kovács e Robert Kastenbaum oferecem vasta bibliografia sobre o tema. Assim, propõe-se esclarecer algumas de suas ideias para inseri-las no contexto do cinema atual.

Elisabeth Kübler-Ross (1996) em sua obra *Sobre a morte e o morrer*, traça uma narrativa que dialoga e questiona como a sociedade ocidental, com o advento da medicina moderna, muda sua relação com o fenômeno da morte. Deixando de ser tratado como algo inerente à vida, tradicionalmente acompanhada de perto pelos familiares e amigos, sendo apresentada de forma natural as crianças que também participavam dos ritos, a morte na atualidade, passa a ser escondida não somente para as crianças, mas de forma generalizada passa a ser abominada, e com o distanciamento do fenômeno, o mesmo se torna algo místico e angustiante.

Perante a inegável e futura experiencição do fenômeno de morrer, atrelado e anexado a vida como seu destino final, ao qual mesmo na atualidade ainda gera controvérsias, muito pelo misticismo e a impossibilidade de obtenção de respostas ou mesmo o domínio e manipulação de um fenômeno da natureza, carrega, hoje, motivo de pavor e imensurável incômodo, sendo causa de um medo universal segundo Kübler-Ross(1996), morrer passa de algo domiciliar e comum na idade média, para uma crescente indisposição e afastamento da morte com o avanço da medicina, modificando sua percepção e atribuindo um suposto controle ao fenômeno, promovendo assim a clivagem do que há de mais humano, morrer.

Maria Júlia Kovács apresenta-se como autora referencial no contexto da Psicologia da Morte e Tanatologia, organizadora da obra *Morte e desenvolvimento humano* (2002), referencial para a compreensão da morte em seus múltiplos aspectos, dos quais se destaca o relacionamento entre indivíduo e morte. Os textos selecionados desta obra enfatizam os ângulos sociais e históricos, tanto de vertentes dos estudos na psicologia, entre Psicanálise e Psicologia Analítica, como também qualificam contextos onde a Morte é representada e abordada, oferecendo um ponto de partida para interpretar os eventos e personagens relacionados.

O homem está bipartido: ao mesmo tempo que sabe de sua originalidade e poder de criação, reconhece sua finitude de forma racional e consciente. Vive toda a sua existência com a morte presente em seus sonhos, fantasias (KOVÁCS, 2002, p. 24).

De maneira semelhante, Robert Kastenbaum vem estudando há mais de 50 anos a morte em suas múltiplas formas. Sua obra, *Psicologia da Morte* (2006)³, fundamenta que, apesar de tratar-se de um conceito amplo e abstrato, a morte é um assunto capaz de ser sistematicamente investigado em conjunto ao desenvolvimento humano, apresentando a morte enquanto objeto relativo e complexo, influenciado pelo contexto situacional e comportamental (EBERT, 1984). Dessa maneira, há um paralelo com o trabalho de Kovács, justamente pela mesma trabalhar sobre o impacto da morte em várias etapas da vida. No entanto, Kastenbaum vai além, buscando demonstrar como a morte é percebida, destacando-se sua pesquisa, em conjunto com Ruth Aisenberg, a respeito da percepção da morte se esta fosse descrita como um humano. Os resultados alcançados através de questionários a um público principalmente composto por estudantes universitários foram resumidos no desenvolvimento de 4 principais figuras: a “Figura Macabra”, o “Suave Consolador”, o “Alegre Embusteiro” e o “Autômato” (KASTENBAUM, 2006).

O panorama construído por estas imagens demonstram o conceito cultural da morte, no período em que foi construída, mas também evidencia a influência de imaginários externos na construção da morte, tornando possível avaliar como este imaginário é traduzido para o cinema. Dessa forma, pode-se construir e observar um paradigma transversal da morte na contemporaneidade ocidental onde se faz necessário demonstrar o fenômeno e as formas como apresenta ser ‘vestida’ de interpretações perante a cultura em que foi construída. A representação da morte então define o imaginário e entendimento, criando realidades atrelada à cultura. “Nós construímos o mundo de forma diferente, e esta diferença encontra-se enraizada em nossas relações sociais, a partir das quais o mundo se tornou o que é.” (GERGEN; GERGEN, 2010, p.19).

Representada e inserida em espaços restritos e contextos distantes do cotidiano popular, a visão da morte passa a ser caracterizada em relatos para justificar ou explicar a causa e efeito, trágicas, em acidentes ou violentas, retratadas em sua maioria como distantes e desassociadas do fato em si. Logo, com a transição da forma de explicar o mundo saindo do conhecimento religioso para o científico, a forma como o imaginário popular constrói as narrativas também muda. A fé dá lugar a razão e hospitais, com a função de evitar a morte, ganham o status de local de controle, austeridade, afastando do cotidiano e dos olhos comuns o fenômeno de morrer e a notícia da morte passa a ser transmitida apenas por médicos e enfermeiros. O convívio com a morte também se torna reduzido, as narrativas deixam de inserir o indivíduo de maneira realista, e esta é então retratada com um grande distanciamento do espectador.

³ Em versão original, *The Psychology of Death* (2006)

A escolha do cinema, uma das nossas atuais formas de contar histórias na contemporaneidade, como fonte de exploração e reflexo de tais narrativas, porque tal como na antiguidade, onde os mitos eram a forma de como contar histórias, passando informações e aprendizados, mas de forma clara tais mitos também falavam da realidade de cada povo, sendo baseados em acontecimentos reais como similarmente construindo realidades.

A questão importante é que quando as pessoas definem o que é “realidade”, sempre falam a partir de uma tradição cultural. Sem dúvida, alguma coisa aconteceu, mas, para descrever este fato, é necessário que o mesmo seja representado a partir de um ponto de vista cultural particular — numa linguagem particular ou por intermédio de um meio visual ou oral particular. (GERGEN; GERGEN, 2010, p. 21).

Portanto, os filmes adquirem o papel dos mitos, carregados e permeados por simbologias, representações e arquétipos, os quais Jung (2000) define como, a representação de um conceito/ideia/imagem do inconsciente individual, se adequando e modificando perante a matriz da consciência, herdados de um inconsciente coletivo. As narrativas possibilitam o acesso ao inconsciente e, ao estudá-los podemos compreender como a realidade é construída e organizada. “Não seria possível entender as comunidades sem uma exploração completa dos meios de comunicação nos sistemas sociais.” (WIENER, 1948, apud MARKOVÁ, 2017, p. 362).

COMO A MORTE É CONSTRUÍDA NO CINEMA

Os mitos e histórias populares são constantemente reconstruídos e recriados nos espaços midiáticos. Sendo a morte um tópico recorrente, como previamente demonstrado. O distanciamento da morte no convívio social é traduzido em histórias com novas perspectivas diante desta. A pluralidade de visões demonstra que o “lugar comum” para abordar a morte deixa de ser generalizado, uma vez que o distanciamento da experiência permite uma maior expressão criativa, que, por sua vez, é alimentada pela curiosidade e fascínio que a morte provoca. Assim, as representações da morte no imaginário contemporâneo alimentam as percepções da morte no cotidiano e vice-versa. De anjo a monstro, de forma abstrata até criatura física, a Morte ganhou muitas faces em décadas de cinema e milênios de histórias contadas e recontadas de geração para geração. Por vezes é apresentada como a ferramenta do antagonista e protagonista, servindo para diferentes propósitos.

Optou-se por escolher um conjunto limitado de variedades com o propósito de trazer exemplos, sem buscar um padrão, mas constatando fatores e elementos dentro de narrativas que envolvem a morte e verificar o significado destes na interpretação por parte do público. Sendo assim, as obras escolhidas para serem discutidas onde a morte é representada como personagem foram: *O Sétimo Selo* (1957), *Encontro Marcado* (1998), *Premonição* (2000) e *O Gato de Botas 2: O Último Pedido*

(2022). Para abordar a representação da morte enquanto evento, foram selecionados os seguintes filmes: *O Rei Leão* (1994), *A Bela e a Fera* (1991), *Forrest Gump* (1994) e *O Patriota* (2000). Com exceção de *O Sétimo Selo* (1957), todos tem produção estadunidense e foram produzidos nos últimos quarenta anos. A escolha de um filme que não se enquadra nos critérios anteriores se dá pelo fato de *O Sétimo Selo* (1957) ser uma obra emblemática para abordar a Morte enquanto personagem.

O SÉTIMO SELO (1957) E ENCONTRO MARCADO (1998), QUANDO A MORTE TEM FEIÇÕES AMIGÁVEIS

A antropomorfização da morte está comumente relacionada ao anseio de estabelecer algum controle ou domínio sobre a mesma, como se, ao caracterizá-la como um humano, a mesma passaria a estar sujeita a leis humanas. Paralelamente, a aparência da morte também é inspirada em sua caracterização, isto é, a fisionomia da morte reflete amplamente os sentimentos sobre a Morte. No filme *O Sétimo Selo* (1957), a morte aceita que uma partida de xadrez possa definir o destino de seu oponente, sendo que esta Morte não é apresentada como uma figura macabra, além da máscara, há um relativo senso de humor e disposição ao jogo, ela adquire parte das características de “ceifador”, com sua foice, feições pálidas e trajes pretos, como também adquire características do “homem comum”, com uma expressão razoavelmente tranquila (JÚNIOR, 2014). Com Joe Black de *Encontro Marcado* (1998), por outro lado, a Morte passa a ser vista como uma criatura de imensos poderes etéreos, sobre a vida e a morte, e ao mesmo tempo, apresenta curiosidade e ingenuidade diante das vivências humanas, Joe Black, então, conserva a vida de seu anfitrião enquanto puder ter experiências humanas.

Quando a morte é retratada com traços humanos, se observa uma rejeição desta quando aparenta ser inesperada, mesmo que parte de um processo natural. Logo, no papel de antagonista, a Morte é vista como trapaceira, que surpreende a todos e provoca insatisfação ao “tomar” uma vida, refletindo o sentimento, o espectador a reconhece como antagonista na narrativa. Logo, há um conflito, onde a morte continua a ser combatida ou questionada, evidenciando que a aflição provocada é a justificativa para apresentá-la como vilã e, enfim, dar-lhe forma humana.

Em diálogo direto com a dinâmica de “fuga do inevitável”, *O Sétimo Selo* (1957) oferece uma narrativa com a expectativa de reconhecimento da tentativa de barganha. O progresso da história mostra que a Morte não está sujeita às regras humanas, muito menos às de um jogo. Dessa maneira, tem-se a presença de um recurso quase didático: a morte, enquanto pessoa, é capaz de explicar seus motivos, interesses e intenções, enquanto o ato de morrer, em realidade, oferece pouca explicação, assim, ao humanizá-la, o convívio com a morte torna-se mais evidente.

De fato, a representação de um fenômeno tão abstrato e ao mesmo tempo de impacto factível, atrelado a angústia da perda, impulsiona a psique humana a buscar uma solução que apazigue o

sentimento, são os assim chamados mecanismos de defesa. Utilizando-se de uma visão Psicanalítica, Maia e Castro (2014) os definem como, reflexos da psique que buscam reduzir manifestações que coloquem em perigo a consciência, isto é, o controle do indivíduo sobre si e o ambiente que o rodeia, por não conseguir lidar com a carga emocional gerada, a mente se utiliza de artifícios que tragam soluções mesmo que inadequadas, visando exclusivamente proteger a consciência da angústia ou injúria a que foi exposta. Melanie Klein (1946) cunha o conceito de Identificação Projetiva, um mecanismo de defesa onde a identificação consiste na capacidade de encontrar características semelhantes ou iguais que o indivíduo percebe como suas, se apoderando ou ocupando visões e concepções psíquicas. Assim, é construída uma identidade, que projeta uma imagem fora de si, construída através de vivências e experiências pessoais e interpessoais.

É possível traçarmos um paralelo de como a antropomorfização o da morte, indexando atributos humanos, como forma física, sentimentos e em maior especificidade um motivo ou propósito, é como se constrói a Morte e uma das suas várias faces perante a sociedade, a tornando familiar, cria-se assim uma maneira de explicar a angústia, de a materializar, exatamente como o próprio termo diz, se torna palpável, que se pode segurar nas mãos, dando controle ou ao menos fazendo o acontecimento ficar mais digerível, possibilitando um 'lugar' ou motivo, onde se pode depositar tal carga emocional e angústia.

PREMONIÇÃO (2000), A MORTE MACABRA E SEM FACE

Em seu processo de humanização, a Morte encontra um paradigma, especialmente em narrativas onde o principal elemento sobrenatural é a morte antropomorfizada. Afinal, o fato da morte adquirir forma humana é parte da essência fantástica da narrativa, no entanto, é justamente ao limitá-la como criatura humana que sua potência é reduzida. Neste contexto, uma franquia de filmes que foi capaz de opor-se ao paradigma mencionado e manter a morte como potente antagonista, capaz de despertar o terror do espectador, foi *Premonição* (2000), onde a Morte é descrita como uma entidade vingativa e manipuladora, porém, sem forma física.

Ocorre, portanto, um ponto de equilíbrio entre a Morte antropomorfizada e a morte enquanto fenômeno, assim, a Morte neste filme se assemelha à noção da imagem de Autômato, descrita por Kastenbaum (2006), onde a morte representa, em essência, a falência do corpo humano, culminando na morte, ausente de significado espiritual. No entanto, o filme, fazendo jus ao gênero do terror no cinema, combina a ideia da morte Autômato, onde esta vai ocorrer inevitavelmente, com a ideia do Macabro, caracterizado por uma imagem repulsiva, manifestada na exposição gráfica das mortes violentas mas acidentais ao olho comum, porém promovida pela Morte enquanto antagonista, que é percebida pelos protagonistas, também suas vítimas. A franquia também chama atenção a um arco

recorrente no cinema em relação à morte: a tentativa de superá-la ou escapar dela traz um segundo receio, aquele da morte violenta, macabra. Apesar da franquia girar em torno da luta pela sobrevivência dos protagonistas, também deixa evidente ao fim de cada filme que a morte é parte inevitável da vida humana, até mesmo a morte acidental, desta forma, a Morte antagonista do qual todos buscam fugir, também é sempre aquela que dá a palavra final na narrativa.

A BELA E FERA (1991), O REI LEÃO (1994) E A MORALIZAÇÃO DA MORTE

Diante do universo de animações e filmes amplamente destinados ao público infantil ou infante juvenil, a representação da morte tende a adquirir características próprias, tornando-se um objeto de estudo por si só, destacando o trabalho de pesquisa de Cox, Garret e Graham (2005), no artigo “Death in Disney films: Implications for children's understanding of death”, analisando e categorizando fatores da representação da morte de personagens e filmes produzidos pela Disney e Pixar. Neste trabalho, dois filmes selecionados, que também serão aqui explorados, são *A Bela e a Fera* (1991) e *O Rei Leão* (1994). A morte de dois personagens, Gaston em *A Bela e a Fera* (1991), e Mufasa, de *O Rei Leão* (1994), podem ser observados paralelamente.

Em primeiro lugar, a principal diferença constatada entre as personagens é que Mufasa é pai e modelo para o protagonista, Simba, e Gaston é o principal antagonista da história, representando todos os comportamentos a serem evitados. O ponto comum entre Mufasa e Gaston é a forma como morreram, lançados de um ponto alto. Apesar de ambos representarem figuras de liderança em suas comunidades, o tratamento dado à morte de Gaston é distinto do observado com Mufasa. Ressalta-se aqui que não se busca justificar os atos de um personagem ou outro, respeitando os papéis e a narrativa, no entanto, o impacto das mortes demonstra um tratamento oposto em mortes semelhantes. Gaston, enquanto antagonista, tem sua morte retratada de maneira acidental, o que permite que os protagonistas mantenham sua integridade moral (COX et al., 2005, p. 278), a morte de Gaston encerra o conflito e ele não é mencionado no tempo restante do filme. Mufasa, por outro lado é vítima de assassinato e tem seu corpo encontrado por seu filho, Simba, ainda filhote, é uma cena impactante para todos os espectadores, especialmente para as crianças, que têm contato com uma cena trágica e violenta envolvendo a morte.

Apesar de Gaston ser um antagonista e possuir muitos atributos negativos em sua personalidade, faz-se necessário questionar a apresentação de sua morte, pois, testemunhando o impacto da presença do corpo de Mufasa na cena seguinte, lembra-se que em algum lugar além da narrativa em tela de *A Bela e a Fera* (1991), também jazia o corpo de Gaston, a ser encontrado por alguém. A morte de Gaston, então, tem peso menor em comparação à de Mufasa, na medida que é apresentada como parte “justa” da narrativa, uma vez que Gaston é antagonista, misógino e violento,

a narrativa traz a morte como consequência de seus atos. Dessa maneira, a percepção que leva a duas apresentações de morte distintas tem um cunho moral: a morte pode ser absoluta e, essencialmente punitiva ao antagonista, justificando, ao menos parcialmente a violência, mas ao aliado é trágica e gera sofrimento. Portanto, a representação de mortes imbuídas de juízo de valor é tida como parte da narrativa, mas é necessário observar que as representações distintas alteram o impacto emocional provocado pela morte, reduzindo a gravidade da situação.

O GATO DE BOTAS 2: O ÚLTIMO PEDIDO (2022): UM NOVO PENSAR SOBRE A MORTE

O filme *Gato de Botas 2: O Último Pedido* (2022) merece especial atenção por reclamar o propósito dos contos de fadas sob uma nova perspectiva, reconhecendo padrões de comportamento moderno e não deixando de lado a intensidade da morte, independente do personagem que atinge, tema que será melhor discutido adiante. A representação da morte neste filme não é reconhecida imediatamente, no entanto, desde o primeiro momento em que esta aparece, ela reflete os temores do protagonista, Gato de Botas. Representada por um imenso lobo, essencialmente carregando todas as características de um antagonista de contos de fadas, a Morte é inicialmente confundida com um caçador de recompensas, o Gato, sendo fugitivo, teme que este seja, finalmente, o oponente que irá superá-lo, tal como a morte da qual ele percebe que se encontra cada vez mais próximo. Porém, é justamente pelo temor à morte que esta recebe suas características, sendo que no momento que o medo é substituído pela resiliência, esta perde sua potência agressiva.

O fato deste filme ser dedicado, especialmente, a um público infanto-juvenil demonstra a consciência do impacto da representação da morte em seu público. Esta percepção se destaca durante uma cena de combate entre Gato de Botas e seus companheiros e a equipe de padeiros de Joãozão Trombeta, um dos principais antagonistas. A cena tem um caráter cômico, pois as personagens atingidas morrem, não de forma violenta, mas explodindo em uma nuvem de confete, mas também é um dos momentos onde há maior número de mortes em tela, Gato de Botas, percebe o perigo e a presença do Lobo, isto é, da Morte. O momento seguinte torna-se emblemático, pois o Gato foge da luta e, escondido, sofre um ataque de pânico, consciente de que acaba de testemunhar um massacre. A narrativa, então, se opõe diretamente aos vastos exemplos no cinema onde cenas de luta contém uma grande quantidade de baixas, com pouco impacto para a narrativa propriamente dita, neste caso, o filme buscou questionar o fato enfatizando a reação do protagonista.

FORREST GUMP (1994) E O PATRIOTA (2000), QUANDO A MORTE GANHA SIGNIFICADOS OPOSTOS

Contextualizando a morte enquanto fenômeno nas representações cinematográficas, no filme *Forrest Gump* (1994), a narrativa do protagonista homônimo descreve eventos marcantes, que tendem a impactar o público, sua praticidade e simplicidade, atribuída a sua personalidade fazem das retratações das mortes ao longo do filme representações saudáveis, onde o luto é vivido sem ressentimento, reconhecendo o processo como natural. Também se destaca a variedade de contextos onde a morte é retratada, desde a morte de seu colega, durante a Guerra do Vietnã, a morte de sua mãe e de Jenny, seu par romântico, passíveis de ocorrer em um contexto real, estas geram a identificação com a mesma por parte do público. No entanto, apesar de representação saudável, a fala de Forrest diante do túmulo de Jenny, “Mamãe sempre dizia que morrer faz parte da vida. Eu queria que não fizesse.” (*Forrest Gump*, 1994), deixa evidente o sentimento comum de rejeição a morte, por significar o fim absoluto de uma relação de afeto, desta forma, apesar de Forrest lidar com seus sentimentos de forma saudável, é em sua simplicidade que torna-se capaz de compreender porque tantos temem ou idealizam a morte, como já foi observado em outras representações cinematográficas aqui descritas.

Em contrapartida, o filme *O Patriota* (2000), tem na representação de mortes em cena, marcadas pelo contexto do gênero de ficção histórica, maior intensidade e violência. O protagonista, Benjamin Martin, vivencia a perda de membros de sua família durante a narrativa do filme e seu comportamento é afetado, chegando ao fim com um amplo clima vingativo e uma retórica que tende a justificar a violência bélica. Dentro do conflito apresentado, ambos os lados, isto é, soldados ingleses e revoltosos americanos apresentaram momentos onde defendem um código moral, sendo que a violência é acomodada enquanto satisfaz os interesses do grupo, ou, no caso do assassinato de uma criança ou massacre de um grupo. O antagonista, Coronel William Tavington, membro do exército inglês utiliza-se do assassinato como punição máxima, sendo que nesta narrativa, fortemente dicotomizada, apesar da morte ter uma característica trágica, esta também é utilizada como ferramenta punitiva última.

Dessa maneira, com a instrumentalização da morte, onde a mesma passa a ser uma ferramenta para que o personagem atinja seu objetivo, independente de lado do conflito, matar uma pessoa se torna banal. De fato, em guerras que envolvem nações, há confrontos violentos, mas o ponto de interesse observado e questionado, é em si a representação que a narrativa estrutura, ao instrumentalizar a morte, evidenciando a moralização da violência. Essencialmente, quando um ato de violência é cometido, ultrapassando o limite da legítima defesa ou contra-ataque, faz-se necessário observar quando o mesmo é justificado pelo público de acordo com quem o pratica.

Em um ciclo que perpetua a violência, o protagonista responde aos atos essencialmente injustos no contexto da história apresentada com o combate ativo, isto é, Benjamin Martin adere ao lado revoltoso e passa também a atacar. No entanto, o que permanece a ser observado é que a cada embate, cresce o número de baixas, com massacres e assassinatos dessa maneira, com o caráter absoluto das mortes de personagens, essenciais à história ou não, vê-se a banalização das mortes na narrativa principal. O espectador chega ao fim do filme acomodando a vingança de Benjamin como um ato, ao menos parcialmente, justificável, com o qual se identifica. No entanto, a morte não deixa de ser violenta e, essencialmente, trágica. Novamente, a violência representada é avaliada sob pesos distintos para o protagonista e para o antagonista, na medida da moralidade associada a seus atos.

O *Patriota* (2000) é marcado por um idealismo radical junto ao totalitarismo, cristalizado em seu antagonista coronel William Tavington através genocídios, se utilizando da brutalidade e violência contra os declarados inimigos do império, sejam estes soldados derrotados, mulheres e crianças. No entanto, o idealismo radical também se apresenta na parte oposta da dicotomia “herói *versus* vilão”. Assim, quando Benjamin vai a um bar recrutar homens comuns, ele se utiliza da frase “Deus salve a rainha” para evidenciar a insatisfação do público do bar ao domínio inglês, sendo imediatamente rechaçado e atacado, nos minutos seguintes durante o alistamento ao seu exército, o inimigo continua amplamente retratado com abominação aberta contra os ingleses, o inimigo é desumanizado, independente do lado. Com a instrumentalização da morte, não se pede mais aos conflituosos que avaliem suas ações, o motivo justifica os atos, independente da brutalidade.

Neste contexto, o pensamento crítico não é solicitado, muito menos propiciado. Apesar das ações também questionáveis do protagonista, busca-se justificar tais ações. O espectador, então, é passível de criar uma imagem alienada da violência, onde o antagonista é absolutamente mal e o protagonista sempre justificado. Deste fato, deriva uma percepção da morte no cinema, onde, se a violência é tida como uma ferramenta, a morte também é instrumentalizada. Tal qual a figura do Autômato (KASTENBAUM, 2006), torna-se desprovida de valor emocional, como um homem que martela um prego sem questionar o motivo, a morte também se torna um ato banal.

CONCLUSÃO

A forma como a morte é construída no cinema tem se tornado heterogênea, assim como a percepção da morte pela sociedade. Através da discussão a respeito de um grupo reduzido de filmes, foram encontradas formas distintas de representar a morte. Não é possível chegar a uma conclusão absoluta sobre o que as representações da morte no cinema provocam no espectador, pois a maneira que é construída reflete o uso do espaço criativo para uma forma de experimentação e coexistência com a morte, inventada e reinventada. Isolada em ambientes como hospitais, a morte antes era

domiciliar e comum, retratada nos mitos e presente no cotidiano, agora, é distante e deixa um vazio que não satisfaz a curiosidade humana.

As narrativas promovidas pelo cinema dão continuação ao processo de explorar o imaginário sobre a morte para lidar com a mesma, sendo inventado, através de filmes onde está adquire características novas, como as figuras caracterizadas por Kastenbaum (2006), cujos vestígios ainda são encontrados nas personagens e no próprio fenômeno quando representado, e reinventada, onde há uma retomada de arquétipos que se repetem ao longo dos séculos, como a figura do Ceifador. A antropomorfização da Morte gera um confronto, onde, apesar de haver um conflito, também oferece segurança, pois sua presença torna-se perceptível e palpável.

As representações da *Morte em O Sétimo Selo* (1957) e *Encontro Marcado* (1998) oferecem a criação de diálogos onde porquês são concedidos, a Morte está disposta a negociar e revela simpatia pela Humanidade. Em contrapartida, a Morte de *Premonição* (2000), não possui forma física, mas demonstra interesses e objetivos humanos, o que proporciona uma concentração dos medos que esta envolve. Consequentemente, é em sua antropomorfização que se torna possível identificá-la como inimiga e não um fenômeno alheio. Se por um lado há uma tentativa de diálogo com a morte, por outro, a necessidade de reduzi-la às características humanas demonstra o contínuo desconforto de seu efeito absoluto.

Em *O Gato de Botas 2: o Último Desejo* (2022), a Morte e o medo de morrer são elementos centrais da história. A animação sinaliza momentos de inconformidade com a violência e retratando com um realismo fabulístico sentimentos e relações humanas. Para o Gato de Botas, a Morte é uma ameaça e seu desafio é aceitar o fato de que não será capaz de vencê-la. A presença desta narrativa no cenário atual demonstra uma mudança de paradigma na representação da morte, que, por sua vez, também reflete que a visão recente da morte também passou por transformações, destacando que a pandemia de Covid-19 marcou uma geração com uma maior conscientização sobre a mortalidade (HOPE, 2021). De forma semelhante, *Forrest Gump* (1994) se torna um longa-metragem com retratações da morte em diversos contextos que também retoma uma tradição, neste caso a da oralidade. Para o protagonista, Forrest, a morte é parte da vida e, ao descrevê-la dessa forma, a narrativa progride sem um caráter sombrio.

Neste contexto, o tipo de narrativa que *O Gato de Botas 2: o Último Desejo* (2022) e *Forrest Gump* (1994) confrontam é evidenciado na representação de mortes em *A Bela e a Fera* (1991) e *O Patriota* (2000), onde espera-se que o espectador se identifique com um dos lados do conflito e repudie o outro e as mortes de figuras antagonicas são frequentemente seguidas de celebração. A narrativa acaba por impor uma justificativa moral, construindo um ambiente onde o espectador não é convidado a refletir criticamente a respeito das mortes descritas. Então, as mortes são instrumentalizadas e controladas pela ação humana, limitando sua onipotência e onipresença.

Em conclusão, com os filmes selecionados, percebe-se que a tradição de contar histórias permanece diante da humanidade através das grandes telas de cinema. Consequentemente, a diversidade contemporânea também ocasiona a diversidade das narrativas e, ao falar da morte, não há forma única de retratá-la. É necessário questionar até que ponto representações superficiais da mesma não perpetuam visões distorcidas da morte, especialmente se relacionadas a um contexto de confronto, mas também é preciso reconhecer as manifestações de aceitação e reflexão colaborativa a respeito das mesmas.

Ao longo deste artigo foi reiterado o fato de haver uma relação de troca simultânea entre o público e as narrativas, possuindo espaço ilimitado de experimentação e interação com fenômenos próximos ou distantes da realidade cotidiana. Quando se fala da morte, há uma tradição humana de longa data e, justamente por sua presença constante, faz-se um convite para observar o que tem sido retratado, e compreender as formas como se vivencia a morte interna e externamente. Por fim, destaca-se que o assunto ainda permite outros caminhos e aprofundamentos, como a representação da morte de protagonistas nas narrativas e outros. Conclui-se, então, com Fernando Pessoa (1986), que bem se expressou quando falou da morte: “Tudo quanto vive, vive porque muda; muda porque passa; e, porque passa, morre. Tudo quanto vive perpetuamente se torna outra coisa, constantemente se nega, se furta à vida. “

REFERÊNCIAS

A BELA E A FERA. Direção Gary Trousdale e Kirk Wise. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1991. Disponível em: <<https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/a-bela-e-a-fera/3oEh78YRc9VN>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2023 (84 min.)

ARIÈS Philippe. **História da Morte no Ocidente : da Idade Media aos nossos dias.** Tradução Priscila Viana De Siqueira. Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

COX, Meredith; GARRETT, Erin; GRAHAM, James A. **Death in Disney Films: Implications for Children's Understanding of Death.** *OMEGA - Journal of Death and Dying*, v. 50, n. 4, p. 267–280, jun. 2005. Disponível em: <<https://sites.ualberta.ca/~jenny/PDFs/16913954.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2023.

EBERT, Therezinha H. Psicologia da morte. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 36, n. 2, p. 156–157, 3 abr. 1984. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/abp/article/view/18994>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

ENCONTRO MARCADO. Direção: Martin Brest. Produção: City Light Films. Estados Unidos: Universal Pictures, 1998 Disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.1a920f8d-7dd6-4043-a2ca-06eb11177604?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb (181 min.)

FORREST GUMP – O CONTADOR DE HISTÓRIAS. Direção: Robert Zemeckis. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1994. Disponível em:< <https://www.netflix.com/br/title/60000724>>. Acesso em 18 fev. 2023 (142 min.).

GERGEN, K. J.; GERGEN, M. **Construcionismo social: um convite ao diálogo.** Tradução: Gabriel Fairman. Rio de Janeiro, Brasil: Instituto Noos, 2010.

HOPE, Allison. **How the Covid-19 pandemic has changed our sense of mortality.** Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2021/03/21/health/accept-death-covid-pandemic-wellness/index.html>>. Acesso em: 16 fev. 2023.

JUNG, C. G.; MARIANA, D.; MARIA LUÍZA APPY. **Obras completas de C.G. Jung. 9/1, Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2007.

JÚNIOR, Edilson Baltazar Barreira. **A Morte no Imaginário Medieval: O olhar contemporâneo de Ingmar Bergman no filme O Sétimo Selo.** Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia.: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1400115826_ARQUIVO_AMORTENOIMAGINARIOCOLETIVOMEDIEVAL-RBA.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2023.

KASTENBAUM, R. **The Psychology of Death.** Nova York: Springer Publishing Company, 2006. Disponível em: <https://archive.org/details/psychologyofdeat0000kast_x6s0>. Acesso em: 18 fev. 2023.

KOVÁCS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano.** São Paulo: Casa Do Psicólogo, 2002.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**. Tradução: Paulo Menezes. 7°. ed. São Paulo, Brasil: Câmara Brasileira do Livro, 1996.

PREMONIÇÃO. Direção: James Wong. Estados Unidos: New Line Cinema, 2000 Disponível em: <<https://play.hbomax.com/page/urn:hbo:page:GXd7gCQH2RLPDfgEAAAV4:type:feature> > . Acesso em: 18 de fevereiro de 2023 (98 min.)

O GATO DE BOTAS 2: O ÚLTIMO PEDIDO. Direção: Joel Crawford. Produção: DreamWorks Animation. Estados Unidos: Universal Pictures, 2022 (102 min.)

OLIVEIRA, Leonardo. **Arquétipos da morte: uma breve análise visual**. Revista Estética e Semiótica, v. 8, n. 2, p. 77-88, 2018.

OLIVEIRA, Marcella Pereira. **Melanie Klein e as fantasias inconscientes**. Winnicott e-prints, São Paulo, v.2, n.2, p.1-19, 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X2007000200005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 fev. 2023.

O PATRIOTA. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2000. Disponível em: <https://www.starplus.com/pt-br/movies/o-patriota/7TcCRNufyl2R> . Acesso: 18 de fevereiro de 2023 (175 min.)

O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1957. Youtube Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A-rBzHIvoVA>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2023. (96 min.).

ZIEGLER, Jean. **Os Vivos e a Morte: Uma “sociologia da morte” no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais**. Tradução Aurea Weissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

MAIA, Francisco Eudison Da Silva; CASTRO, Cleberton Henrique Andrade. **MECANISMOS DE DEFESA FRENTE À IMINÊNCIA DA MORTE. UM OLHAR DA FISIOTERAPIA**. CATUSSABA- ISSN 2237-3608, v. 4, n. 1, p. 33-45, 2014.

MARKOVÁ, Ivana. **A fabricação da teoria de representações sociais**. Cadernos de pesquisa, v. 47, n. 163, p. 358-375, 2017.

NEVES, Flávio José de Lima. **A psicanálise Kleiniana**. Reverso, Belo Horizonte , v. 29, n. 54, p. 21-28, set. 2007 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952007000100004&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 fev. 2023.

AS GANHADEIRAS DE ITAPUÃ: DA BAHIA PARA O SAMBÓDROMO DA MARQUÊS DE SAPUCAÍ

Hélia da Silva Alves Cardoso (UFRN) ¹

heliacardoso88@gmail.com

INTRODUÇÃO

A importância dos cantos dos negros para compor a história popular brasileira é fundamental, haja visto não há como excluí-los de nosso panorama, a população brasileira é uma mistura de raças, sendo que a maioria é de descendência africana, a contribuição dos africanos que vieram sob a forma forçada, que foram obrigados a deixarem toda a sua vida livre em suas terras na África para submeterem-se ao regime escravocrata severo do colonizador, em nossa cultura é enorme, suas tradições, costumes, danças, folguedos, comidas típicas, músicas, etc, foram e são intrínsecos a nossa cultura.

As Ganhadeiras de Itapuã, objeto de estudo deste trabalho, tinham como palco becos, vielas e ladeiras na Salvador do século XIX aos dias atuais, as negras caminhavam diariamente com seus tabuleiros e gamelas vendendo o que fosse para ganhar algum vintém. As Ganhadeiras de Itapuã é a história de um povo que está ligado totalmente à história dos nossos antepassados, aqueles que deram o sangue, literalmente, para a construção desse país tão miscigeno.

O legado cultural delas é imensurável e se expandiu mais, em 2004 com a criação do coral musical As Ganhadeiras, seus cantos, ritos, tradições e cultura é passado de geração em geração, através da música, neste caso com o ritmo samba, elas pretendem não deixar que nada disso morra. E, em 2020, a escola de samba Unidos do Viradouro do Rio de Janeiro, levou para a Avenida da Marquês de Sapucaí a história dessas mulheres.

O problema abordado aqui será: qual a importância dos cantos de trabalho dos negros para a história popular brasileira? Tendo em destaque a história das Ganhadeiras de Itapuã-BA, um grupo de mulheres negras que lavavam roupas para obter algum ganho e, assim, sustentarem a casa e a família, de ganho, daí vem o nome, ganhadeiras. O ambiente ao qual estas habitam é o bairro de Itapuã em Salvador na Bahia.

Partindo do problema, temos como objetivo geral, entender e compreender a importância dos cantos de trabalhos dos negros como parte integrante da cultura popular brasileira, analisando

¹ Mestranda em Estudos da Linguagem no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEL/UFRN), com ênfase em Literatura Comparada.

o grupo musical As Ganhadeiras de Itapuã-BA e sua história contada no carnaval do Rio de Janeiro em 2020. Assim, procurarei estabelecer a importância dos cantos dos negros como performances para a valorização da cultura afro-brasileira na cultura popular e reconhecer o quanto tais cânticos foram e são fundamentais para a construção identitária de nossa população miscigena.

AFRO-PERFORMANCES NOS CÂNTICOS DE TRABALHO DOS NEGROS

O colonizador europeu com sua pele branca, cabelos lisos, olhos claros, se achando superior às raças que não têm essas características, oprimiu e escravizou tais raças consideradas inferiores, com o período das Grandes Navegações, as descobertas de novas terras longínquas também vieram o sofrimento de um povo que vivia suas vidas, suas tradições e costumes na África. Lá estes povos tinham hierarquia, rei, danças e cantos diversos, todos tendo que abandonar sua cultura e tradição à força quando o branco chegou e os capturou para o trabalho escravo nas inúmeras colônias espalhadas no Novo Mundo.

Os negros trouxeram sua cultura, tradição e costumes para as colônias. Praticavam sua expressão cultural nos momentos de “descanso”, ou seja, quando estavam nas senzalas, seus cânticos ecoavam, um canto de sofrimento, alegria por algo que acontecia, por resistência quando fugiam para os quilombos, ou simplesmente para não ter sua cultura esquecida mais do que já estava. Em meio aos diversos cantos, os de trabalhos foram os que mais se destacaram, haja vista funcionava não apenas como um canto qualquer, havia toda uma performance.

Segundo Tinhorão (1988), para tudo havia um ritual (canto e dança), desde assuntos particulares como: nascimento, puberdade, casamento, morte à assuntos gerais da comunidade, como: cataclismos, lutas de guerra, vitórias, caçadas, confraternizações, isso fora as canções e danças das cerimônias religiosas, esse repertório, ficou conhecido como as canções de trabalho. Essa tradição de ritual, cântico e dança, chega ao nosso território e a princípio foi combatida com violência pelos europeus, pois consideravam esses cânticos performáticos algo vulgar e feio. No entanto, analisando que os negros sem essas tradições ficavam tristes e produziam menos, revogaram e permitiram com moderação.

Tinhorão (1988) afirma que os cantos nas colônias passaram a ser um meio de comunicação entre os negros trabalhadores (escravos) compondo um jogo metafórico muito inteligente, já que a língua era diferente da dos colonizadores. Daí, a performance, funcionando como uma conversa, onde, por exemplo, durante o amanhecer do dia, quando os escravos iam para a lavoura, um grupo começava entoando “Olá, companheiro”, ao passo que outro respondia “Que é lá?” e seguia-se cantando sobre o cantar do galo, o raiá do sol, além de conter alguns versos poéticos. O

canto era acompanhado de gestos. Podemos compreender como um grito de que os negros mesmo cativos, não estavam sós.

Tinhorão (1988) nos informa que por serem considerados vulgares e feios os cantos dos negros, pouco se conhece sobre a originalidade do que era entoando nas lavouras ou nas cidades naquele tempo, mais especificamente, no Rio de Janeiro, depois da abolição da escravatura. Os raros registros sobre as letras originais são descritos por algum viajante da época que veio e narrou em seus diários de viagem. E como tais viajantes eram brancos europeus, a originalidade ainda fica mais escassa. Sem mencionar que durante os anos de 1930, os cantos quase não se ouviam nas cidades, os negros tinham os piores empregos e desprovidos de direitos, somente lhes restavam cantar sobre seu sofrimento ou apenas calarem-se.

Sem registro por escrito, os cânticos dos negros foram passando de geração em geração de modo oral, contando com a memória dos mesmos, para Martins (2003, p. 65) a tradição oral representa não apenas uma expressão simbólica, mas constitui em si própria uma performance, o que para a mesma “numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance.”

Quanto à impressão que tais cantilenas produziam aos ouvidos poucos afeitos dos estrangeiros às características específicas da música africana, podia ser avaliada pelos dois adjetivos mais empregados por eles em suas anotações: “monótonas” e “bárbaras”. Havia, porém, quem não pensasse assim, como seria o caso do príncipe alemão Paulo Alexandre de Wuertember que, de passagem pela Bahia em março de 1853, escreveria encantado com a cantoria dos negros carregadores de Salvador: “Quer descendo, quer subindo, vencendo encostas íngremes e caminhos pedregosos – cantam! Cantam sempre, durante toda a marcha. Acho até que esses homens singelos cantam muito bem canções africanas e melodias de outra origem, cadenciadas em trechos rítmicos, e de caráter musical verdadeiramente interessante.” (TINHORÃO, 1988, p. 125).

Percebemos que mesmo muito raro, ainda existe registro de algum viajante que valorizava os cantos de trabalho dos negros, isso é importante para compreendermos a nossa história, ou seja, a história de nosso país e conseqüentemente a história do povo que foi oprimido simplesmente por ter cor de pele diferente. Na descrição do príncipe alemão Paulo Alexandre, vemos que ele enxergava nos negros certa felicidade, que mesmo subindo lugares íngremes e pedregosos não param de cantar, enquanto para outros viajantes os cantos eram de bárbaros para outros, neste caso o príncipe, os cantos eram uma música interessante com trechos de ritmos agradáveis aos ouvidos.

Martins (2003, p. 64) nos traz a ideia de corpo como “transmissão e transcrição do conhecimento”, esse corpo performático age por instinto e gera a poética, a oralidade não-verbal.

Sobre performance, Zumthor (2007, p. 31) afirma que a “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade.” Os cantos dos negros representam o passado que veio através de tradição oral chegando até a atualidade.

O fato dos negros realizarem um canto e dança para todo ritual que era feito, fez com que “os ritos de ascendência africana, religiosa e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosófica e metafísica africanas, a da ancestralidade.” MARTINS (2003, p. 75). A ancestralidade é intimamente ligada ao processo dos rituais africanos nas antigas colônias, hoje nações independentes, valorizar esses cantos, tentar resgatá-los é ir em busca do resgate de nossa própria história, além de que, ir ao encontro da ancestralidade dos negros representa o enaltecimento da sua cultura e tradição.

Martins (2003) nos apresenta que a oralitura não restringe a transmissão do repertório cultural apenas por procedimentos culturais através da tradição verbal, mas que é a performance de fundamental importância para transmitir esses saberes culturais, utilizando assim, dança, cantos e ritos. A performance para a autora constitui-se, pois, em um “inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade”. (MARTINS, p. 77). É o corpo um meio de manifestar e propagar a linguagem ancestral dos negros, uma amostragem que ultrapassa o papel caligrafado e transforma o corpo em performance.

O corpo quando em estado de performance produz um conhecimento e, este é registrado na memória quando tal gesto é realizado. A memória pode ser um dos meios pelos quais os saberes dos mais velhos vão passando para os mais novos, um saber hierárquico performático que vai assumir na memória popular um saber fundamental, uma vez que entendemos o corpo como sinônimo de voz. Para Arantes (1985, p. 18) a cultura popular “surge como uma “outra” cultura que, por contraste ao saber culto dominante, apresenta-se como “totalidade” embora sendo, na verdade, construída através da justaposição de elementos residuais e processo “natural” de deterioração.” O fato de a cultura popular ser considerada a “outra”, e principalmente quando pensamos sobre a condição dos negros, sua cultura e tradição não era digna, por assim dizer, de estar escrito nos livros, por isso, contou com a memória pautada na oralidade para chegar até os dias atuais.

A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

A performance dos cantos dos negros forma uma valiosa herança ancestral e contou, como já mencionado, com a memória, a recepção no início não foi boa, registrado por viajantes que vinham ao Brasil e viam os negros cantando nas lavouras de café ou quando estes cantavam ao realizarem seu labor subindo e descendo por ladeiras íngremes e pedregosas nas ruas e vielas do Rio de Janeiro como nos informa Tinhorão (1988). Sobre o prazer único que a performance gera, Zumthor (2007) complementa nos dizendo que esta trata-se da presença no mundo e em si mesma, que não podemos falar de performance como algo único e singular. Ela abrange pluralidade, há distintos graus e modalidades. A performance é, portanto, capturada num contexto de pura oralidade e é o corpo seu instrumento de transmissão de gestos e voz.

A “Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e do ouvinte.” (ZUMTHOR, 2007, p. 86). Na performance dos cantos dos negros os dois ouvidos ao qual Zumthor (2007) expõe foram ambos propagados, haja vista, houve os viajantes que na concepção de Tinhorão (1988) enxergavam naquela cantoria seres “bárbaros” e vulgares e outros que sentiam emoção e viam beleza, estes eram os ouvintes, os falantes eram os próprios negros, que seja na condição de cativo, seja na condição de livre, compreendiam que seu canto era o modo que os conectavam com seus antepassados.

QUEM SÃO AS GANHADEIRAS DE ITAPUÃ-BA?

Na página do Instagram, a bio é descrita como: Resgatar, preservar e fortalecer as raízes e tradições histórico-culturais do Brasil, seguindo das hashtag tesouro da Bahia, do Brasil e do Mundo. A história das ganhadeiras de Itapuã se mistura à nossa própria história. Seus antepassados vieram de longe em condições deploráveis, amordaçados, presos a ferro como animais em porões de navios negreiros, sofrendo maus-tratos, fato que causava a morte de muitos antes mesmo de aportarem no destino final, e este, podemos afirmar com certeza, era ainda pior.

Grande parte de nossa população é afrodescendente, isso se deu infelizmente pelo início do tráfico de escravos desde a segunda metade do século XV pendurando até meados do fim do século XIX. A Bahia, por ter sido o principal porto de entrada foi e é o berço dos afrodescendentes no território brasileiro. Em um bairro específico de Salvador nasceu um grupo de mulheres que em busca de sustento seja quando na posição de escravas seja quando já libertas, precisavam sobreviver, vendia o que fosse para obter o ganho, o bairro? Itapuã. O grupo? As Ganhadeiras de Itapuã.

Figura 1 – As Ganhadeiras de Itapuã-BA



Fonte: <https://www.instagram.com/asganhadeirasdeitapua/>

No site d'As Ganhadeiras, na aba Linha do tempo, Histórias cruzadas, temos:

A história de um lugar, Itapuã, mas também a história de um país em transformação pelo protagonismo das mulheres. Uma história em que a luta pela sobrevivência se converte em poesia, música, dança, aconchego e afeto. Semelhante ao colar de contas usado pelas Ganhadeiras, nessa linha histórica cada pessoa é como uma miçanga, única em sua cor, forma, dimensão, mas cuja beleza sobressai quando em conjunto.²

Portanto, merece destaque a história de um grupo de mulheres que no século XIX, quando o regime escravocrata ainda era vigente, escravas ou libertas, passaram a realizar variados trabalhos de ganho. A finalidade era obter lucro para seus antigos senhores e assim, conseguirem a tão sonhada liberdade. Já libertas, esse ganho continuava, já que tinham que garantir a sobrevivência em um território onde desigualdades reinavam tanto quanto seus imperadores.

No século XX, Itapuã era pouco conhecido, a distância do centro da cidade faz com que o bairro se transforme em um refúgio dos poetas e artistas, sendo um deles, um velho conhecido nosso, Dorival Caymmi, um dos responsáveis por fazer de Itapuã, um lugar reconhecido. Suas “canções praieiras” lançadas em 1932, exaltava o lugar, dando encanto e fazendo do imaginário daqueles que o ouviam que Itapuã era um lugar mágico. Entre 1970 e 1980, a tradição d'As Ganhadeiras resiste através da oralidade, por meio da memória, os bailes pastoris realizados na região de Itapuã, são fundamentais para essa resistência. Diversos grupos se apresentavam, incluindo o “Mantendo a Tradição”. Um grupo que era organizado por Dona Francisquinha se

² Disponível em: <https://ganhadeirasdeitapua.org/timeline/historias-cruzadas/>

apresentou até meados do fim de 1980, período em que morre Dona Guei, a ganhadeira dos tempos mais antigos.

De 1990 a 2000, alguns eventos acontecem e põe em risco o ganho das mulheres da região. Em 1991, as lavadeiras são proibidas pelas autoridades locais de lavarem as roupas na Lagoa do Abaeté. Segundo as autoridades, o sabão utilizado por elas estava poluído as águas e matando os peixes, essa proibição foi motivo de perda de renda e falta de perspectiva de trabalho.

Seria o fim das lavadeiras do Abaeté? Com a proibição, foi criada uma lavadeira com tanques de cimento no Parque do Abaeté, a Casa das Lavadeiras, mas com a mudança as lavadeiras preferiram lavar em casa. Mesmo diante da crescente desvalorização da paisagem, da cultura local e do avanço da urbanização por toda a cidade, a lavagem de ganho na Lagoa até poderia ter sido interrompida, mas o legado ancestral das ganhadeiras jamais. E foi assim que no final dos anos 1990 começaram a surgir, a partir dos próprios moradores, diferentes iniciativas que buscavam resgatar a memória das antigas tradições do bairro. A demonstração de que o legado das ganhadeiras resiste ao tempo.³

Foi a partir desse evento que de conversa em conversa, de junção para realizar rodas de samba, que um coral começou a surgir. As tantas mudanças urbanas não são capazes de apagar da memória da vila de pescadores o legado dos ancestrais e isso se dá graças às primeiras ganhadeiras, seu canto e história atravessam gerações. Em 2002, morre Dona Francisquinha, deixando um grande legado de tradição oral que será passado adiante pelas gerações de ganhadeiras. Oficialmente, em 13 de março de 2004, nasce o *Coral das Ganhadeiras*, um grupo musical formado por homens e mulheres que se reuniam para conversar e cantar samba de roda. A homenagem é às antigas ganhadeiras de Itapuã “que obtinham seu sustento lavando roupa de ganho na Lagoa do Abaeté ou vendendo o peixe que era comprado na mão dos pescadores da praia, mas que também reflete a vivência e a história de um lugar na cidade de Salvador: Itapuã.” (Site das Ganhadeiras).

A tradição das ganhadeiras se fortalece cada vez mais na cultura baiana. Em 2008 elas participam da minissérie da Rede Globo, *Ó pai ó* ao lado do ator baiano Lázaro Ramos e do Bando de Teatro Olodum. No ano seguinte participam da gravação do DVD *Santo de Casa*, a convite especial da cantora baiana Mariene de Castro. Em 2010, a TV Bandeirantes grava uma matéria com as ganhadeiras e elas buscam o reconhecimento de sua arte como patrimônio nacional. Este reconhecimento ganha força quando uma importante revista internacional, a *Mag!*, publica um ensaio com várias páginas enaltecendo a cultura e a arte das ganhadeiras.

Articulações pedagógicas no coro das ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico, este é o título da tese de doutorado da pesquisadora Harue Tanaka Sorrentino, de 2012. Sorrentino, desde

³ Disponível em: <https://ganhadeirasdeitapua.org/timeline/anos-1990-2000/>

2007 já pesquisava a tradição musical do grupo de mulheres de Itapuã. Na forma mais bela de nos apresentar em sua tese *As Ganhadeiras*, nos mostra no tópico intitulado “*As Ganhadeiras: (En)Cantando (com) sua história*” que:

O ponto de partida desta pesquisa, portanto, foi o desvelamento sobre a história das Ganhadeiras. Outrossim, compreender como as ganhadeiras coristas, a maioria delas ainda exercendo profissões de ganho, recontavam histórias da Itapuã de uma época em que ainda não havia chegado a luz elétrica. A água provinha das inúmeras fontes e bicas espalhadas pela praia que, hoje, não existem mais, e nos arredores onde se teve a primeira notícia de uma televisão na casa da vizinha de Dona Flora (avó de Fábio, violonista e um dos participantes do grupo). Memórias dos tempos em que Itapuã ainda era uma praia de veraneio e a economia se movimentava, principalmente, a partir da atividade pesqueira e da prestação de serviços domésticos pelas ganhadeiras aos veranistas. (SORRENTINO, 2012, p. 31).

Após ser tese de doutorado, terem se apresentado em diversos lugares e eventos, 2012 é o momento de gravar um CD. Com esta visibilidade de trabalho artístico, o Coral ver a oportunidade de se firmarem como patrimônio imaterial das tradições orais da Bahia e do Brasil. O CD foi lançado no dia 25 de setembro de 2014 com o título “*As Ganhadeiras de Itapuã*”, momento mais que celebrado, pois, comemorava-se 10 anos de existência do coral.

Segundo Sorrentino (2012, p. 38), os cantos que são compostos pelo e para o grupo descrevem detalhadamente a história de vida, o local onde habitam e os personagens participantes daquele lugar, “para cantar e contar sobre Itapuã e sobre seus antepassados, surgiram as músicas do grupo que relatam e dão conhecimento ao povo baiano e a todos sobre quem foram as ganhadeiras, tornando-as registros vivos de sua própria história”.

Nos Jogos Olímpicos, Rio 2016, *As Ganhadeiras de Itapuã*, estavam lá, tanto no show de abertura do Comitê Olímpico Internacional, na Cidade das Artes, quanto na cerimônia de encerramento interpretando a música “*Mulher rendeira*”, no estádio do Maracanã. Comemora-se em 2019, 15 anos de *Ganhadeiras*, no dia 31 de julho no Teatro Castro Alves (Salvador) houve a gravação do DVD “*As Ganhadeiras de Itapuã – Uma História Cantada*”. Alguns convidados ilustres estavam presentes nesta gravação, como Larissa Luz, Malê Debalê, Mariene de Castro, Margareth Menezes, Seu Regi de Itapuã, Saulo Fernandes e, uma participação mais que especial, da qual nasceria uma amizade terna com alma de campeã, falo da Escola de Samba Unidos do Viradouro (Niterói, RJ) que foi representada pelos dançarinos Julinho Nascimento e Rute Alves, seu primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira. No ano seguinte a escola levaria para Avenida a história das ganhadeiras e ganharia o carnaval.

É como diz Cruz (2019, p. 26) “ao olhar para a observação do processo comunicacional das ganhadeiras de Itapuã – a partir da Lagoa do Abaeté – é notável como a memória se torna o termo

de ligação entre as mulheres.” Gerações e gerações de ganhadeiras foram transmitindo sua tradição e cultura, graças a essa resistência, em pleno século XXI podemos contar e aprender sobre a cultura dos afrodescendentes que é tão rica e majestosa.

Em 2021 foi inaugurado o Museu Virtual Casa de Ganho surgindo com um pé no passado, mas mirando o futuro. O espaço virtual é um convite a uma experiência que ultrapassa o tempo e conta a história d’As Ganhadeiras para o mundo. O museu virtual é um verdadeiro mergulho no passado de Itapuã e nas memórias de seus habitantes. Ali pode se ver as mulheres de ganho, rompendo as fronteiras do tempo e do espaço.

UNIDOS DO VIRADOURO

Fundada em 24 de junho de 1946, utilizando as cores vermelho e branco, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Viradouro ou simplesmente Viradouro ou Unidos do Viradouro, nasceu a partir das rodas de samba realizadas no quintal de Nelson dos Santos, conhecido popularmente como Jangada. A casa ficava na Rua Capitão Roseira, próximo à Rua Dr. Mario Viana, que na época era chamada de Viradouro, porque os bondes que transportavam a população de Niterói faziam o retorno, daí o nome.

No ano seguinte, a escola estreou no carnaval carioca e durante 39 anos encantou os foliões niteroienses, conquistando 18 títulos entre 1949 a 1984. Já no carnaval carioca a Unidos do Viradouro começou no grupo 4 e foi subindo até conquistar o campeonato do grupo 1, em 1990, com o enredo “Só vale o escrito”, do carnavalesco Max Lopes e samba de Adir, Odir Sereno, Gelson e Gilberto Barros. No ano de 2010 a escola voltou ao grupo de acesso, somente retornando ao grupo especial em 2015 e sendo rebaixada novamente. Voltando só em 2018 e em 2019 sendo vice-campeã e campeã em 2020. Atualmente a Unidos do Viradouro é uma das superpotências do Carnaval carioca.

No carnaval de 2020, os cariocas da Viradouro se renderam ao encanto d’As Ganhadeiras de Itapuã e com o enredo “Viradouro de alma lavada” fazendo uma referência à música “Com a alma lavada” de Jenner Salgado, levou para a Avenida de Sapucaí a história de resistência e luta dessas mulheres de ganho. Com um desfile impecável, que desde a Comissão de frente até a última Ala e carro alegórico já mostrava que viriam para ganhar, o resultando não foi diferente, a escola se consagrou como campeã, após 23 anos de jejum.

Figura 2 – Comissão de frente da Viradouro no Carnaval de 2020



Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/2020/02/26/resultado-do-carnaval-do-rio-confirma-forca-das-religoes-de-matriz-africana>

Os carnavalescos responsáveis foram Marcus Ferreira e Tarcísio Zanon, a letra é dos compositores: Cláudio Russo, Paulo Cesar Feital, Diego Nicolau, Júlio Alves, Dadinho, Rildo Seixas, Manolo, Anderson Lemos e Carlinhos Fionda. A escola entrou na Avenida com 27 Alas, 300 ritmistas, a rainha de bateria foi Raíssa Machado, o 1º casal de mestre-sala e porta-bandeira foram Julinho Nascimento e Rute Alves, a Comissão de frente foi coreografada por Alex Neoral. O intérprete foi Zé Paulo Sierra, que está na escola desde 2014.

Na execução do desfile a bateria fez duas bossas misturando o samba com ritmos baianos, além de levar para a Marquês de Sapucaí uma estrutura perto da bateria que representava um tambor cenográfico, onde duas ritmistas escondidas, em alguns momentos, eram elevadas. A escola também ganhou o Estandarte de Ouro – o mais antigo e importante prêmio extraoficial do carnaval do Rio de Janeiro, conhecido como o Óscar do samba ou Óscar do carnaval – de Melhor Enredo e Melhor Comissão de Frente.

Figura 3 - As Ganhadeiras no Sambódromo da Marquês de Sapucaí



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CITCI2sl5JX/>

O enredo da Viradouro traz uma narrativa afetiva, os carnavalescos propuseram um mergulho na história e nas águas da Lagoa do Abaeté e no Mar de Itapuã, lugar de trabalho dessas mulheres, assim, a letra do samba-enredo foi a linguagem poética dos cantos entoados pelas ganhadeiras.

Levanta, preta, que o sol tá na janela
Leva a gamela pro xaréu do pescador
A alforria se conquista com o ganho
E o balaio é do tamanho do suor do seu amor

Mainha, esses velhos areais
Onde nossas ancestrais acordavam as manhãs pra luta
Sentem cheiro de angelim
E a doçura do quindim
Da bica de Itapuã

Camará ganhou a cidade
O erê herdou liberdade
Canto das Marias, baixa do dendê
Chama a freguesia pro batuquejê

São elas, dos anjos e das marés
Crioulas do balangandã, ô iaiá
Ciranda de roda, na beira do mar
Ganhadeira que benze, vai pro terreiro sambar
Nas escadas da fé:
É a voz da mulher!

Xangô ilumina a caminhada,
A falange está formada, um coral cheio de amor
Kaô, o axé vem da Bahia
Nessa negra cantoria
Que Maria ensinou

Ó, mãe! ensaboa, mãe!
Ensaboa, pra depois quarar

Ora yê yê ô oxum! seu dourado tem axé
Faz o seu quilombo no Abaeté
Quem lava a alma dessa gente veste ouro
É Viradouro! É Viradouro!⁴

A história d'As ganhadeiras é apresentada pela Viradouro em seu enredo como sinônimo de valentia e de bravura, mulheres que enfrentaram todo tipo de obstáculos para sobreviverem desde o surgimento no século XIX com a venda e lavagem para obter ganho até chegar à atualidade, onde se firmam como propagadoras de saberes culturais dos afrodescendentes, resgatando, resistindo e transmitindo através da oralidade sua história, que não deixa de ser a nossa história também. A Escola levou para a Avenida da Marquês de Sapucaí um enredo que aborda história e cultura de mulheres negras que eram cativas ou libertas, em busca de manter vivas suas tradições e sua ancestralidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história d'As Ganhadeiras de Itapuã está inserida na cultura popular brasileira, "A assim chamada arte do povo é caracterizada sempre pela negativa, por algum tipo de falta: ela é vista como "desprovida de qualidade artística", como "tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais", é "ingênua", "retardatária", etc." (ARANTES, 1985, p. 53). Vemos que a cultura popular por si só já é desvalorizada por se tratar de manifestação do povo mais carente, os "desprovidos de qualidade artística", quando essa manifestação parte da população afrodescendente, essa cultura tende a ser menos valorizada ainda. É sobre essa não-valorização que Tinhorão (1988) traça um

⁴ Disponível em: <https://unidosdoviradouro.com.br/enredo/>

panorama, nos informando desde o início de como chegou nas colônias os sons dos negros através do congado e como propagou através de seus cantos de trabalhos.

O resgate desses sons é essencial não apenas para a cultura afrodescendente brasileira, mas para o mundo, o reconhecimento e integração dos negros no contexto histórico-social é um fato real e que deve ser perpetuado, o grupo musical As Ganhadeiras de Itapuã é um exemplo de luta, força e resistência cultural, conectar com sua ancestralidade e não deixar que tais tradições e costumes sejam apagados é sua luta diária. Por isso essas mulheres veem a gerações transmitindo seus costumes tradicionais para não serem silenciadas nem apagadas da história.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

As Ganhadeiras de Itapuã: Sobre o grupo. Disponível em:
<https://ganhadeirasdeitapua.org/p/sobre-o-grupo/>. Acesso em 29 de agosto de 2021.

As Ganhadeiras de Itapuã. @asganhadeirasdeitapua. Disponível em:
<https://www.instagram.com/asganhadeirasdeitapua/>. Acesso em 15 de setembro de 2021.

CRUZ, Thiago Conceição. **Ganhadeiras de Itapuã: as formas de dizer de si**. Salvador, 2019. Disponível em:
<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/29989/1/GanhadeirasFormasdedizerdesiPDF.pdf>. Acesso em 07 de setembro de 2021.

Documentário **As Ganhadeiras de Itapuã - As Ganhadeiras da Viradouro (Carnaval 2020)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Tzbf5PGFFg>. Acesso em 10 de setembro de 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Santa Maria, RS: Revista Letras nº. 26. Língua e literatura: limites e fronteiras, jun. 2003, p. 63-81.

SORRENTINO, Harue Tanaka. **Articulações Pedagógicas do Coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico**. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12585>. Acesso em 19 de setembro de 2021.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos, origens. São Paulo: Art Editora, 1988.

Viradouro. Disponível em: <https://unidosdoviradouro.com.br/>. Acesso em 29 de agosto de 2021.

VIRADOURO 2020 - **DESFILÉ COMPLETO (CAMPEÃ)**. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=W3bnk6SQZEU&t=249s>. Acesso 25 de agosto de 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

A SUBLIMAÇÃO EM BLOW UP: O CINEMA COMO EXPLOSÃO TERAPÊUTICA INCONSCIENTE

Marceli Menegat (PPGL-UPF)¹

Gerson Luís Trombetta (UPF)²

INTRODUÇÃO

A literatura sempre foi utilizada como uma forma de vivência simbólica. Ao fazer a leitura de um clássico da tragédia, uma peça de teatro ou mesmo um romance moderno, um iminente efeito se estabelece a partir das primeiras páginas, uma imersão na história escrita e na descrição do espaço e dos personagens. Porém, o nível da intensidade desse efeito é determinado pela capacidade imaginativa de cada sujeito, que pode apresentar mais ou menos recursos para tanto.

O cinema chega a partir do começo do século XX propondo um efeito mais rápido e efetivo quando o assunto é imersão e envolvimento do espectador. Mas, mesmo que isso à primeira vista possa parecer revolucionário, a partir dessa nova forma de arte, muitas comparações com a literatura começaram a circular, além da resistência em considerar o cinema uma forma de arte.

Sigmund Freud, em textos como *Mal-estar na Civilização* e *Personagens Psicopáticos no Palco*, fala sobre a importância da arte como forma de sublimação aos aspectos arcaicos do sujeito. Como podemos imaginar, Freud não escreveu sobre cinema e nem se interessava por ele, porém, a partir de seus escritos, nos propomos, nesse artigo, compreender como o cinema, a partir da análise do filme *Blow Up* (1966), dirigido por Michelangelo Antonioni, pode nos servir como espaço de sublimação possível, no qual os aspectos da sexualidade e das pulsões de morte possam ser vividos a partir dos personagens nas telas através da objetiva.

Nesse sentido esse trabalho propõe compreender, através da teoria psicanalítica, o processo de sublimação e a relação do sujeito com o cinema. Para isso, se faz necessária uma análise do filme *Blow Up*, e o destaque de algumas cenas que possibilitarão uma compreensão dos aspectos apontados no filme e sua importância como via sublimatória, intuição presente no texto de Walter Benjamin *A obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*.

¹ Mestranda em Letras PPGL-UPF sob orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta, psicóloga, graduada pela Universidade de Passo Fundo, psicanalista em formação pela instituição psicanalítica PROJETO.

² Professor doutor titular e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade de Passo Fundo: Contato: gersont@upf.br

De todo modo é importante assinalar que a proposta desse trabalho nada tem a ver com uma defesa do cinema em comparação com a literatura. O filme *Blow Up*, foi inspirado no conto *Las babas del diablo* de Júlio Cortázar, o que garante não um distanciamento entre cinema e literatura, mas uma proximidade interdisciplinar.

Sabemos que muitas compreensões e especulações já foram propostas a partir dessa obra cinematográfica, porém a ideia desse estudo é analisar em cenas específicas a forma como o sujeito espectador pode, através da identificação inconsciente com o filme, viver seus aspectos primitivos recalcados através de diferentes apresentações e manifestações interpretadas pelos atores do cinema.

A SUBLIMAÇÃO NA PSICANÁLISE E OUTROS PROCESSOS.

A partir do texto *O Mal-estar na Cultura* (1930) de Sigmund Freud, é possível verificar o efeito do choque entre o desejo de individualidade dos sujeitos e as expectativas da sociedade. Freud propõe nessa obra uma compreensão sobre os desejos pulsionais do ser humano e o processo civilizatório. Para ele essa recusa que o sujeito social precisou fazer para fundar um espaço social nunca será completa e como consequência um mal-estar passa a se instalar e se repetir tanto em nossas vidas particulares como no processo de desenvolvimento histórico da cultura. (FREUD, 2020 [1930])

O processo social nos obriga a fazer recusas em vários níveis, entre elas as pulsões agressivas, sexuais e os prazeres sádicos. Assim, para o bem-estar da civilização e a possibilidade de instalação da cultura, o sujeito desenvolve um mal-estar que não poderá ser eliminado por nenhum meio direto, isso significa que outras vias de realização parcial desses desejos precisam ser encontradas.

Sobre os deslocamentos da libido sexual Sigmund Freud diz:

Outra técnica de defesa contra o sofrimento serve-se aos deslocamentos da libido, os quais nosso aparelho anímico autoriza, e através dos quais sua função ganha tanto em flexibilidade. A tarefa a ser resolvida é deslocar as metas pulsionais de tal maneira que não possam ser atingidas pelo impedimento do mundo exterior. A sublimação das pulsões presta aqui sua ajuda. (FREUD, 2020 [1930], p. 325)

Assim, entendemos que a sublimação é a passagem de impulsos sexuais ou de sua energia a um outro ato, este sim aceito e valorizado socialmente, tornando a pulsão constitutiva e primitiva uma produção mais elevada de acordo com os parâmetros da cultura. Freud (2020 [1930]) entendia alguns atos específicos como exemplos comuns do processo sublimatório, a saber, as produções artísticas e intelectuais, os espaços de trabalho e até mesmo a religião seriam lugares onde as pulsões primitivas podem se manifestar de forma controlada e deslocada, direcionando a libido para objetos não sexuais

Entre as citadas produções artísticas, Freud destaca a literatura e o teatro como formas visualmente compreensíveis do processo sublimatório. Para ele, o sujeito como autor ou espectador de uma peça de teatro, está, dessa forma, projetando de maneira inconsciente suas pulsões recalçadas, transformando-as em algo possível de ser suportado sem que haja extravasamentos. (FREUD, 2020 [1930])

Em um texto anterior, chamado *Personagens Psicopáticos no Palco*, escrito em 1905-06 e publicado em 1942, Sigmund Freud descreve a finalidade da tragédia como uma forma de despertar “medo e compaixão” (FREUD, 2018,1942[1905-06], p. 45) fazendo referência à purificação dos afetos expressa na *Poética* de Aristóteles, sendo essa a via pela qual a produção artística possibilitaria ao sujeito uma forma de esvaziar-se de um excesso de tensão afetiva.

É, pois, a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamentos distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, 2017, p. 72-3)

Aqui a ideia de catarse aparece como a maneira através da qual o sujeito, ao se identificar com a interpretação do ator e do efeito dos temas abordados em uma peça de teatro, paulatinamente realiza uma purgação de suas angústias, medos e dos demais sentimentos que guarda dentro de si. Aristóteles identifica esse efeito a partir da tragédia grega; já Sócrates percebia a catarse no exercício da interrogação (*elenchos*) que, para ele, purificava e limpava a alma e levava embora as falsas opiniões. (PETERS, 1983)

Falamos há pouco sobre o conceito de sublimação, trabalhado por Freud em vários livros diferentes, mas nunca aprofundado de forma ordenada a ponto de ter para si um texto próprio. Assim, juntando os diversos momentos em que esse termo é descrito, compreendemos a sublimação como uma forma de o sujeito retirar a libido de seu ego, direcionando para algo dessexualizado possibilitando a transformação desse excesso de afetos em algo socialmente valorizado. Porém, a pergunta que nos inquieta é: podemos dizer o mesmo dos impulsos destrutivos? Há uma forma de sublimar também essas pulsões, transformando-as através da arte?

No texto *Personagens psicopáticos no Palco*, Freud não trabalha com o conceito de sublimação, porém compreende-se que, para ele, o acesso à arte, à literatura e ao teatro, dá possibilidade de o sujeito deslocar seus impulsos sexuais agressivos e até mesmo psicopáticos para o personagem e a história criada e interpretada, de forma a viver com ou como o personagem todos os prazeres e desprazeres oriundos da satisfação dessas pulsões sem necessariamente sofrer os danos sociais e internos da realização dos mesmos na vida real.

Observamos isso no trecho a seguir:

O espectador tem muito poucas vivências, se sente como um “miserável, a quem nada grandioso pode suceder”, alguém que abafou por muito tempo sua ambição, para se colocar como Eu no centro da engrenagem do mundo, melhor dizendo, ele precisou deslocá-lo, ele quer sentir, produzir efeitos, ordenar tudo de acordo com sua vontade, em outras palavras, ser herói, e os atores-poetas [dichtern-schauspielere] lhe possibilitam isso, na medida em que permitem sua identificação com um herói. Nessa situação, eles lhes poupam também de algo, pois o espectador sabe muito bem que essa sua ação heroica não é possível sem dores, sofrimentos e sombrios temores, que quase suspendem o gozo, ele sabe também que tem apenas uma vida e que talvez venha a sucumbir em tal luta contra as resistências. Por isso, seu gozo tem como pressuposto a ilusão, ou seja, a mitigação do sofrimento por meio da certeza de que, em primeiro lugar o outro que age e sofre no palco e, em segundo lugar, que se trata apenas de uma brincadeira, que não pode trazer nenhum prejuízo a sua segurança pessoal. (FREUD, 2018,1942[1905-06. p. 47)

Nos primórdios da teoria psicanalítica, Freud e seu então amigo e colega Josef Breuer, após atender a diversos pacientes através da hipnose, desenvolvem uma técnica cujo método consistia em permitir que através do ato hipnótico os pacientes pudessem acessar seus traumas de forma a elimina-los da psique, a esse fenômeno Freud e Breuer batizaram de método catártico. Porém, logo essa técnica precisou ser abandonada, pois, com a evolução da compreensão metapsicológica do sujeito e do efeito da palavra frente às patologias da mente, a hipnose se tornou um obstáculo à associação livre. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 60).

O que compreendemos é que Freud, no texto citado acima, segue utilizando a ideia de catarse proposta por Aristóteles, porém não mais na técnica clínica da psicanálise, mas no que diz respeito aos fenômenos sociais do sujeito e, principalmente, na forma como ele se relaciona com as exigências sociais e pelas vias nas quais busca lidar com seu sofrimento.

Seguindo o rastro dos escritos sobre a sublimação proposta por Freud, podemos nos voltar ao conhecido conceito Kantiano de **Sublime**. Aqui uma pergunta surge: existe alguma proximidade entre esses conceitos homófonos ou seria apenas uma coincidência de termos? A experiência de sublime proposta por Immanuel Kant poderia, em algum nível, ter auxiliado Freud a pensar o processo sublimatório?

Para nossa surpresa, Marc Jimenez (1999) se fez exatamente a mesma pergunta:

Terá Kant percebido, antes de Freud, que sublime é *sublimação* de um sofrimento escondido, recalçado, transfigurado pela consciência (a razão) e que permite que o “inapresentável” se torne momentaneamente “apresentável”? De fato, nada há de mais fugitivo do que o sentimento do sublime... No plano artístico, isto significa que a liberdade de invenção formal é ela também infinita, sem regras, sem prescrições. Somente de nós depende usar essa liberdade e fixar seus limites. Somos, de algum modo, únicos donos do jogo. (JIMENEZ, 1999, p.144)

Ao se questionar sobre a proximidade do conceito, Jimenez (1999) já propõe uma resposta, a qual nos parece viável na medida em que o sujeito, nesse caso ao assistir a um filme, projeta nele suas angústias e pulsões recalcadas de tal maneira que o Eu não é capaz de compreender e associar conscientemente. Em outras palavras, o sujeito que assiste a um filme não se dá conta que está vivendo através da história e dos personagens suas pulsões recalcadas, nesse sentido o processo que acontece com o sujeito diante da arte é inconsciente da mesma forma que a experiência do sublime.

Assim, pensando no que Kant entende como sublime, “o desencadeamento das forças naturais, o trovão, os relâmpagos, os ciclones, os terremotos etc.” (JIMENEZ, 1999, p. 137), o sujeito que está frente à grandiosidade da natureza passa por uma experiência tão complexa e perturbadora internamente que dificilmente consegue descrever com palavras qual a relação íntima e particular dele próprio com o que acabou de vivenciar. Dessa forma, a experiência do sublime é estranha e grandiosa, colocando-o frente a um real inexorável, ele próprio não domina tudo que existe, nem sobre si nem sobre o mundo.

BLOW UP E A EXPLOSÃO DE LIGAÇÕES

Dirigido pelo cineasta italiano Michelangelo Antonioni, *Blow Up* foi lançado em 1966 e é comumente conhecido pela icônica cena de nu frontal já nos primeiros minutos, protagonizado pelos personagens Thomas Hemmings e a supermodelo Veruschka, que no filme interpreta a ela mesma. É interessante lembrar que a cena em questão foi considerada o momento cinematográfico mais sexy da história, porém, apesar desse fato ter marcado profundamente o destino desse estranho longa metragem, não é apenas nisso que nos deteremos nesse momento.

Nesse filme acompanhamos o fotógrafo de moda londrino Thomas em uma jornada quase onírica em busca de um assassino. Thomas, que após uma sessão de fotos decide passear em um parque em busca de alguma inspiração, fotografa despretensiosamente um casal que protagoniza, em meio às árvores, uma cena romântica. Porém, ao ser percebido pelo casal, um jogo de perseguição começa, já que a moça do parque exige que Thomas entregue a ela o rolo de filmes que contém as fotos tiradas sem sua autorização.

Em meio a essa discussão, ao retornar para casa, Thomas percebe durante a revelação das imagens, apesar da grande granulação, o que acredita ser um corpo e uma mão apontando uma arma entre os arbustos do parque. A partir desse momento acompanhamos o protagonista circulando pela cidade em busca da verdade sobre o possível assassinato. *Blow Up* brinca com o conceito de real, já que não é possível descobrir de fato se a cena do assassinato ocorreu mesmo ou se tudo não passa de um processo criativo imaginado por Thomas.

Vale dizer que *Blow Up* foi escrito pelo próprio Antonioni a partir de um pequeno conto de Júlio Cortázar chamado *Las Babas del Diablo*, publicado em 1959. Porém, nesse trabalho utilizaremos apenas alguns momentos específicos do filme, cenas que são importantes no sentido da visualização do conceito de sublimação. Trabalharemos em ordem cronológica, pois assim o leitor poderá, caso queira, encontrar no decorrer do filme as cenas que serão destacadas aqui. Em função disso, sem qualquer possibilidade de escolha, começaremos pela tão famosa cena de nudez.

Aos 6min20seg é possível assistir ao protagonista Thomas, um famoso fotógrafo, chegar despreocupadamente ao estúdio onde trabalha. Lá encontra, esperando-o há mais de uma hora, a modelo Veruschka, pronta para ser fotografada. Thomas não parece se importar com seu atraso, bebe enquanto trabalha além de forçar um ensaio fotográfico hiperssexualizado, usando de seu poder para seduzir e manipular a cena.

Podemos aproximar essa cena àquela que aparece logo na sequência, aos 13min. Após terminar esse ensaio Thomas se dirige a outro estúdio onde cinco modelos, essas menos famosas, o esperam também para uma sessão de fotos. Novamente toda a cena se repete, porém com mais agressividade e intensidade, pois agora Thomas grita impaciente, se dirige a elas de forma grosseira, preconceituosa e autoritária, causando em nós uma sensação de desconforto e estranhamento.

Nas duas cenas inaugurais do filme já nos é possível ver um tipo de pulsão que o homem social precisou abandonar e que lhe causou e causa até hoje grande sofrimento, o uso do poder e da agressividade sobre outros sujeitos para o próprio prazer pessoal.

Por trás de tudo isso, o que há de realidade negada de bom grado é que o ser humano não tem uma natureza pacata, ávida de amor, e que no máximo até consegue defender-se quando atacado, mas que, ao contrário, a ele é dado o direito de também incluir entre as suas habilidades pulsionais uma poderosa parcela de inclinação para a agressão. Em consequência disso, o próximo não é, para ele, apenas um possível colaborador e um objeto sexual, mas é também uma tentação, de com ele satisfazer a sua tendência à agressão, de explorar a sua força de trabalho sem uma compensação, de usa-lo sexualmente sem o seu consentimento, de apropriar-se de seus bens, de humilha-lo, de lhe causar dores, de martiriza-lo e de mata-lo. (FREUD, 2020, [1930], p. 363)

Para Freud, um dos principais desejos pulsionais que o ser humano precisou abandonar em prol de um convívio social é o uso da agressividade, a capacidade de desenvolver poder sobre o corpo do outro. Nas cenas descritas vemos Thomas fazendo exatamente isso, humilhando e usando de mulheres que ali aparecem em situação de necessidade, utilizando de seu poder financeiro e profissional para isso.

Já podemos perceber que nosso protagonista é nada menos do que a conhecida figura do profissional bem-sucedido que sente prazer em viver perigosamente, usando de pessoas e situações e divertindo-se em todos os momentos possíveis. Thomas, representa aqui o sujeito livre, diferente

do que o espaço social nos cobra, ele não segue as regras, e não parece sentir culpa por isso. Porém, aos 30min, enquanto fotografava sem consentimento pessoas aleatórias em um parque, Thomas se depara com uma cena que parece ser um assassinato.

Através de uma das tantas fotografias que fez, dentre elas, várias envolvendo um casal peculiar, uma mulher jovem e um homem mais velho, vê o que parece ser o corpo do mesmo homem deitado sobre o gramado. Depois de muito pensar compreende que aquilo pode significar um assassinato. Porém, quem é o autor? A própria namorada? Alguém a mando dela? Thomas passa agora ao papel de investigador, nosso herói se tornou um herói para si próprio.

No texto *Personagens Psicopáticos no Palco*, Sigmund Freud nos dá o exemplo de Hamlet a partir do qual se pode observar o espectador frente ao drama moderno. Aponta, então, três características importantes para compreender essa relação, dentre elas, as que nos interessam para a compreensão da posição do protagonista são as seguintes: “que o herói não é psicopático, mas se torna um pelas ações que pratica, e que a moção recalcada está entre aquelas que em todos nós o é da mesma maneira, cujo recalque diz respeito ao fundamento de nosso desenvolvimento pessoal.” (FREUD, 2018, 1942 [1905-6], p. 50).

Assim, a posição de herói nos aproxima mais ainda do personagem por, segundo Freud, nos aproximar das pulsões recalcadas, essas mesmas que precisamos abandonar para que socialmente possamos compartilhar o mesmo espaço com os sujeitos normais.

Thomas passa de um sujeito comum, profissionalmente brilhante, mas com uma vida sem graça, ao detentor da descoberta de um suposto crime, só ele viu e apenas ele sabe. A fotografia, prova que possui, pode, em sua fantasia, torna-lo um herói, por isso a descoberta do suposto assassinato não parece assusta-lo e sim enche-lo de orgulho e poder, fazendo com que, depois de passada a euforia, compartilhe essa informação com um amigo íntimo, funcionário da polícia.

Às 1h10min, enquanto Thomas está em sua casa analisando a imagem em que o suposto corpo está em evidência, duas modelos tocam em sua porta. Podemos supor, assistindo a cena, que as duas moças se ofertam com o intuito de serem fotografadas por Thomas em uma oportunidade de fama, porém, logo depois uma longa e estranha cena se segue com as moças sem nome, em uma mistura de brincadeiras sexuais, jogos de perseguição e nudez.

No trecho a seguir, retirado do texto *O Mal-estar na Cultura* (2020[1930], p. 361) é possível compreender como nós, seres sexuais, obtemos prazer em jogos como esse protagonizado por Thomas.

Ele não hesita em me prejudicar, caso isso lhe traga alguma vantagem, e nem ao menos se pergunta se o grau do seu benefício corresponde ao tamanho do dano que ele me causa. Além do mais, ele não precisa nem mesmo tirar vantagem desse fato; se com isso ele puder apenas satisfazer um prazer qualquer, ele não hesitará em me ridicularizar, ofender-me caluniar-me, em mostrar seu poder sobre mim, e quanto

mais seguro ele se sente e mais desamparado eu fico, com maior certeza poderei esperar essa conduta dele sobre mim.

Na cena em destaque, podemos perceber que mesmo que Thomas estivesse visivelmente ocupado com o possível assassinato que presenciou, ao lhe ser oferecida a possibilidade de perder-se em jogos sexuais com duas moças jovens e imprudentes, nada, nem externo nem interno, parece capaz de fazer-lhe abrir mão desse prazer.

Por fim, observaremos em 1h40min a corrida de Thomas até o parque de onde a fotografia foi tirada. Depois de várias outras tentativas de compreender o que poderia ter acontecido, caminha até o parque na esperança de encontrar a cena que havia fotografado, porém, ao chegar lá tudo parece estar completamente normal, não há nem um resquício sequer de que algo teria ocorrido naquele lugar.

Logo, a cena mais interessante do filme começa a se desenvolver quando um grupo de jovens vestidos de forma circense chega em um carro, parecem ignorar a presença de Thomas e se dirigem até uma quadra de tênis vazia. Ali, vemos acontecer uma cena curiosa: dois jogadores e uma plateia, jogando um tênis de mentira, sem raquete, sem bola, e apesar de termos diante de nós apenas a interpretação desse jogo, é possível acompanhá-lo de forma imaginária.

Thomas faz a mesma coisa, e, conosco, segue a bola imaginária, inclusive quando essa “sai” da quadra um dos rapazes pede que Thomas a pegue, ele prontamente faz movimentos que simulam exatamente esse efeito, fazendo a devolução da bola à quadra, possibilitando que o jogo possa seguir.

O que mais no interessa nessa cena são os minutos finais, compreendemos ali que Thomas parece começar a escutar o som da bola, a partir do momento em que aceita de bom grado a brincadeira fantasiosa, inclusive, participando dela ativamente. Nesse momento, fantasia e realidade se misturam completamente, da mesma forma quando o protagonista, ao passar pela praça intacta, deixa uma sensação ao espectador que o tal assassinato pode nunca ter acontecido realmente.

Para podermos alcançar o sentido dessa cena, precisamos nos debruçar sobre as primeiras páginas do texto *O Mal-estar na Cultura*, e, mais atentamente, ao que Sigmund Freud chama de sentimento oceânico. Em uma tentativa de compreender a sentimento religioso e suas vicissitudes, Freud decide, a partir de trocas com um amigo, compreender o que parece ser um sentimento comum a todos os praticantes de rituais ou crenças religiosas. “Um sentimento que ele gostaria de chamar de sensação de ‘eternidade’, um sentimento como o de alguma coisa sem fronteiras, sem barreiras, ‘oceânico’ por assim dizer.” (FREUD, 1930 [2020] p. 306)

Já a partir da psicanálise, podemos, segundo Sigmund Freud, compreender esse fenômeno como:

Contrariamente a todos os testemunhos dos sentidos, aquele que está enamorado afirma que Eu e Tu são um, e está pronto a se portar como se isso fosse dessa forma. [...] A patologia nos faz conhecer um grande número de estados nos quais a delimitação do Eu com o mundo exterior torna-se incerta ou os limites são traçados de maneira realmente incorreta; casos em que partes do próprio corpo e mesmo aspectos da própria vida anímica – percepções, pensamentos, sentimentos -, aparecem como estranhos e não pertencentes ao Eu, e outros nos quais atribuímos ao mundo exterior aquilo que claramente surgiu no Eu e que deveria ser reconhecido por ele. Logo, também o sentimento do Eu [*Ichgefühl*] está submetido a perturbações, e as fronteiras do Eu não são estáveis. (FREUD, 1930[2020], p. 308)

Voltando a cena de *Blow Up*, é possível compreender esse sentimento oceânico, como uma sensação que sujeito normal tem de integração com o externo, algo que diz respeito a um não limite entre o que eu desejo e o que o real apresenta. Freud demonstra esse efeito de forma notável nas diferentes crenças religiosas, (FREUD, 1930[2020]) porém, podemos aplicar essa ideia ao que parece ser o final do filme em análise.

Nesse caso o Eu primitivo fica conservado na vida anímica do sujeito, de forma que é possível, mesmo em sujeitos saudáveis psiquicamente, eliminar a barreira entre o próprio desejo e o princípio da realidade. (FREUD, 1930[2020]) Assim, Thomas pode crer febrilmente na ideia de ter descoberto um assassinato que ninguém mais viu, fantasiar sobre ele, e no final participar de um jogo de tênis no qual a bola e as raquetes estão apenas na fantasia compartilhada.

A maioria de nós conserva de alguma forma algo primitivo, preservando num âmbito anímico a possibilidade de viver socialmente e não necessitar, assim, abandonar totalmente esse desejo primeiro e arcaico. (FREUD, 1930[2020]) Thomas faz isso de maneira a nos prender na tela, sem compreender totalmente o que se passa, fazendo-nos experienciar um sentimento ao mesmo tempo estranho e familiar, difícil e complexo.

O CINEMA COMO REALIZAÇÃO DE DESEJO: SAÚDE MENTAL E SIMBOLIZAÇÃO.

Para compreender como a cultura cinematográfica é capaz de agir como um lugar de sublimação para o sujeito normal, se faz necessário partir da concepção de que o cinema, apesar de ser um meio de expressão ainda muito recente, remete diretamente à tradição da cultura oral. Para Chartier e Desplanques (1958), é impossível compreender a importância da criação do espaço do cinema sem que essa ligação seja evidenciada.

A cultura oral era o pilar de toda civilização antiga e essa forma de contar histórias através da narrativa oral e da interpretação dos atores nos teatros populares é mais antiga que a própria cultura livresca. Porém, a cultura oral, por sua própria natureza, não possuía permanência, diferente do cinema, assim: “o filme reúne às vantagens da transmissão oral a fixidez e a permanência do livro”. (CHARTIER; DESPLANQUES, 1958, p. 129).

Porém, apesar de considerarmos que o cinema aparece como uma forma de renovação da cultura oral, Chartier e Desplanques (1958) dão ênfase também às imagens as comparando às pinturas feitas nos vitrais das catedrais. Ali, segundo eles, a estética é parte secundária na intenção dessas pinturas, a ideia principal era criar uma forma de arte gratuita que pudesse alcançar toda população com os ensinamentos bíblicos, atingindo até mesmo os que não sabiam ler.

A partir de agora, nos debruçaremos em um capítulo específico do texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O capítulo em questão, pequeno mas significativo, se chama *O camundongo Mickey* e nos servirá para compreender como o cinema, apesar das diversas críticas propostas pelo próprio Benjamin, pensando na massificação cultural, de outro modo também possibilita um espaço de representação simbólica, via pela qual nosso inconsciente pulsional se mostra. (BENJAMIN, 2012[1936])

Para Benjamin, dentre as diversas funções sociais propostas pelo cinema, uma que se destaca é a criação de um equilíbrio entre o homem e o aparelho. Porém “o cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho.” (BENJAMIN, 2012[1936], p. 204).

Seguindo Benjamin, ver um filme tem como efeito retirar-nos dos espaços monótonos que ocupamos todos os dias, como espaços de trabalho e da vida comum, e nos abre portas para que as pulsões inconscientes possam surgir através da história e dos personagens apresentados.

É evidente, pois, que a natureza que se dirige a câmera não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. [...] Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 2012[1936], p. 204)

Além disso, compreende que os dois inconscientes citados acima têm relação estreita na medida em que os dados que o aparelho registra estão fora da percepção dita normal. Dessa forma, a história mostrada pelo filme através da lente da câmera está transformada e aparece em uma ligação mais estreita com sonhos e estados psicóticos do que com a realidade formal do dia a dia.

Para Benjamin, a criação de personagens, como o camundongo Mickey produz um efeito coletivo, tornando os sonhos ou associações comuns a uma massa de sujeitos. Porém, não deixa de enfatizar que o significante que cada sujeito dará a esse personagem comum terá um efeito próprio e legítimo, quando possibilita ao sujeito, projetar e sublimar seus desejos, angústias, sua sexualidade ou sua pulsão sádica.

Nesse sentido, também é legítimo verificar a importância da **tecnização** quando essa oportuniza proteger o sujeito de estados psicóticos. Pois, através de certos filmes é possível viver de

forma artificial diversas fantasias sadomasoquistas, impedindo seu aparecimento de forma patológica na vida normal. (BENJAMIN, 2012[1936]):

A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa. A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos estados unidos, e os filmes da Disney, produzem uma explosão terapêutica inconsciente. (BENJAMIN, 2012 [1936], p. 205).

Aqui a proximidade com a compreensão psicanalítica da recusa pulsional é evidente. Benjamin reconhece o cinema como uma forma sublimatória do sujeito lidar com seus desejos e fantasias que precisaram ser recalçadas em função do convívio social. Como já vimos em Freud (2020[1930]) o abandono dos desejos sexuais não acontece sem custo psíquico para o sujeito. Porém compreendemos que através da criação do cinema, o sujeito ordena suas pulsões de forma criativa, emocionante e possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltando a *Blow Up*, é possível, através da análise das cenas propostas, verificar como esse processo sublimatório acontece de forma inconsciente no espectador. Quando assistimos a um filme como esse, não fazemos o exercício de compreender e ligar esses aspectos, pois nossa atenção está presa ao enredo e às imagens que aparecem na tela.

Por isso, a função desse trabalho era compreender de que forma essas ligações acontecem, como elas são benéficas para nós de modo a funcionar como um meio indireto de realização de desejo. O cinema é um aparelho de sonhos criado pelo homem para o homem, possibilitando que os desejos mais incontrolláveis, os medos mais profundos e os sonhos mais improváveis aconteçam sem que precisemos para isso vive-los efetivamente, salvaguardando a teia social do potencial deletério de nossos desejos inconscientes.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. 2ª edição, São Paulo: Editoria 34, 2017.

CHARTIER, J.P.; DESPLANQUES, R.P. **Iniciação ao cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1958.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. *In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da Cultura***. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. [1930] *In: **Obras Incompletas de Sigmund Freud***. Cultura, Sociedade, Religião, o mal-estar na cultura e outros escritos. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020, p. 305-410.

FREUD, Sigmund. Personagens psicopáticos no palco. (1942 [1905-6]) *In: **Obras Incompletas de Sigmund Freud***. Arte, Literatura e os artistas. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018, p. 45-52.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de psicanálise Laplanche e Pontalis**. 4ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PETERS, F. E. **Termos Filosóficos Gregos: Um léxico histórico**. 2ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

CAPIVARA MÁGICA: PINTURA DE MÁSCARAS DE PAPELÃO COM GRAFISMOS INSPIRADOS EM INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL

Maurício Cintrão França (UNIASSELVI)¹
mauricio.cintrao@gmail.com

INTRODUÇÃO

Narramos neste relato de experiência a realização de uma oficina artística ocorrida no dia 06 de outubro de 2022 com 31 alunos da 6ª série do Ensino Fundamental da Escola Municipal Governador Harry Amorim Costa, no Bairro Guanandi, na periferia de Campo Grande, MS.

A oficina foi realizada a convite da arte educadora Ângela Colognesi e teve por objetivo promover uma releitura de grafismos indígenas entre os alunos e produzir material visual para a exposição que fariam na Feira do Conhecimento da escola.

Este texto é baseado em *paper* apresentado como conclusão da disciplina Prática Interdisciplinar: Fundamentos Históricos e Tecnológicos das Artes (ART112), do curso EAD de Licenciatura em Artes Visuais do UNIASSELVI, Centro Universitário Leonardo da Vinci.

NA SALA DE ARTES

Há alguns anos, este acadêmico vem desenvolvendo a produção de máscaras coloridas de papelão. As obras não têm sentido religioso, ritual ou étnico. São experiências estéticas de criação de objetos artísticos.

A proposta feita pela professora ao arteeducador foi de levar a prática artística da releitura de grafismos a seus alunos na faixa de oito anos de idade, quase todos sem grande intimidade com estética ou arte.

Segundo Sestic (2022) o Estado de Mato Grosso do Sul conta com população indígena de 80.459 habitantes, presentes em 29 municípios e representados por 08 etnias: Guarani, Kaiowá, Terena, Kadiwéu, Kinikinau, Atikun, Ofaié e Guató. Esses povos comunicam-se em suas línguas-mãe: Guarani, Terena, Kadiwéu, Guató, Ofaié e Kinikinau, além do Português, em sua maioria.

¹ Jornalista, cronista e artista visual, com especialização em Arte Educação e Cultura Regional pela Faculdade NOVOESTE (Campo Grande, MS, 2021). Atualmente, cursa Licenciatura em Artes Visuais pela UNIASSELVI. A oficina deste relato de experiência foi feita na classe da Professora Ângela Colognesi.

A proposta original do exercício com as crianças era reproduzir grafismos reais dessas oito etnias. Entretanto, deparamos com uma questão ética. Não seria correto reproduzir grafismos descontextualizados de seu universo simbólico, tendo em vista que esses signos gráficos têm sentidos que vão além da estética e seu uso deve respeitar seu significado e, em muitos casos, sua sacralidade.

Conforme destacam Baptista e Valle (2004) é preciso considerar com seriedade os direitos morais dos indígenas sobre sua obra coletiva, assegurando o controle sobre seu destino, de forma a “defender sua obra contra usos impróprios por terceiros ou alterações em suas características”.

Demonstrou-se aos alunos, ainda, que as sociedades indígenas desenvolvem suas próprias tecnologias, o que desmistifica a ideia de que são sociedades desprovidas de conhecimento e técnicas.

A partir do momento em que o homem começou a criar ferramentas com o objetivo de facilitar determinadas tarefas e vencer obstáculos impostos pela natureza, iniciou o uso de ferramentas tecnológicas. A utilização de tecnologias, como muitos pensam, não é algo novo. Começou a ser realizada desde a pré-história, no momento em que o ser humano passa a utilizar a pedra como um instrumento facilitador de seu trabalho; mas intensificou-se com a Revolução Industrial, através do desenvolvimento da computação e da automação dos processos produtivos (SANDRONI, 1999, APUD PIRES 2017).

O caminho proposto em sala de aula foi que os alunos entendessem o processo criativo dos indígenas criando e desenvolvendo seus próprios grafismos durante a oficina, em uma dinâmica que os fizesse entender que um grafismo indígena não é apenas um desenho, mas é um veículo de registro visual de determinado evento social.

Figura 1 – Contando a história da capivara



Fonte/Foto: Ângela Colognesi (arquivo do autor)

Como ponto de partida, foi criada uma história que permitisse às crianças viverem uma situação geradora de um fato capaz de promover um mito local, utilizando um mamífero muito conhecido da população campo-grandense, a capivara (*Hydrochoerus hydrochaeris*), mamífero roedor comumente encontrado nos parques da cidade.

Considerou-se, como destaca Monteiro (2019) que os grafismos pintados nas peles, nos trajes e nos utensílios indígenas marcam a identidade de cada povo (...) registram fatos e compartilham com a tribo seus significados”.

HISTÓRIA GERADORA

Há muitos e muitos anos, uma criança indígena desapareceu na floresta próxima à aldeia. Por mais especializados que fossem os caçadores, ninguém a encontrava.

- Será que uma onça pegou o menino? Ou foi obra de uma entidade encantada da mata?

Os membros da aldeia estavam sem esperança. Até que uma capivara que vivia entre os indígenas entrou na floresta e encontrou o curumim.

Foi aquela festa! Todos comemoraram a façanha do roedor. E, por conta disso, a capivara virou assunto de muitas conversas e histórias contadas à beira das fogueiras.

O tempo foi passando e o bichinho ganhou fama de possuir poderes sobrenaturais, que todos queriam homenagear.

Afinal, aquela era uma aldeia que contava com um ser mágico. Desde então, o animalzinho passou a ser retratado, de geração em geração, em cestos, pulseiras, pinturas corporais e máscaras. Foi assim que a capivara virou um grafismo. (História criada pelo autor)

Para facilitar o entendimento da transformação do animal em ícone, o arte educador desenhou na lousa o perfil de uma capivara. Foi curiosa a reação das crianças. Acostumadas ao mecanicismo de livros didáticos e ilustrações prontas, as crianças se encantaram com o fato do arte educador desenhar na lousa na medida em que contava a história.

Esse movimento de transformação da “ideia” de uma capivara, seu desenho e sua “simplificação”, até virar um símbolo, ajudou a demonstrar na prática às crianças como opera um processo de construção simbólica e estética.

Figura 2 – Pintando grafismos nas máscaras



Fonte/foto: Ângela Colognesi (Arquivo autor)

Como afirmam Martins, Picosque e Guerra (1998) para nos apropriarmos de uma linguagem, entendermos, interpretar e darmos sentido a ela, é preciso que aprendamos a operar com seus códigos. Assim, ao invés de cópias de grafismos existentes, os alunos e as alunas compreenderam que poderiam criar seus próprios grafismos, entendendo que não se tratava apenas de copiar uma “arte pronta”, mas de produzir conhecimento como interpretação do mundo.

Apenas recentemente, a pintura, a arte gráfica e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção tribal de pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica. Em resumo, manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade. (RIBEIRO, Berta in VIDAL, 2020)

Os alunos foram convidados a se reunirem em grupos e praticar a transformação a partir de pinturas livremente criadas por eles. A base para o exercício foram cinco máscaras de papelão, previamente criadas para o exercício, tendo em vista o pouco tempo disponível (uma aula).

MÁSCARAS DE PAPELÃO

As máscaras foram confeccionadas a partir do reprocessamento de papelão de tampas de caixas de pizza. Foram moldadas em formato ovalado com 65 cm X 40 cm, cada, aproximadamente. Para garantir sustentação às máscaras e sua curvatura, foi criada uma estrutura de arame zincado

de 1,65 mm de espessura, fixado com fita crepe em torno do papelão. Em complemento ao processo de estruturação das peças, foi aplicado o empapelamento.

Figura 3 – As máscaras finalizadas e os desenhos na lousa



Fonte/Foto: Ângela Colognesi (Arquivo do autor)

A técnica de empapelamento foi criada em Veneza no século XVII por artesãos especializados em confeccionar máscaras de Carnaval (IMBROISI e MARTINS, 2020). Ela consiste na aplicação de camadas de papel em determinada superfície com a utilização de cola. Para a experiência na sala de aula, as máscaras foram empapeladas com cola branca (adesivo à base de PVA, Acetato de Polivinila), com recortes de jornal.

Para a pintura, além dos tradicionais pincéis, foram usados pequenos bastões para "carimbar" cores na superfície de cada máscara. Os resultados foram surpreendentes. E o que é melhor: os alunos puderam apresentar seus trabalhos no dia seguinte, na Feira do Conhecimento da escola, sob os elogios de professores, pais, responsáveis e outros alunos.

CONCLUSÃO

A experiência demonstrou que é possível ultrapassar os limites das cópias e produzir conhecimento com os alunos por meio da produção artística. As crianças puderam experimentar técnicas (pintura, pontilhismo, releitura artística) e vivenciar a produção de signos de maneira divertida e instrutiva. E conseguiram apresentar orgulhosas cinco máscaras na Feira do Conhecimento.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Fernando Mathias, VALLE, Raul Silva Telles. **Os povos indígenas frente ao direito autoral e de imagem**. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2004. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.abong.org.br/handle/11465/890>>. Acesso em 10 Oct 2022

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Empapelamento ou Papel Machê**. História das Artes, 2022. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/empapelamento-ou-papel-mache/>>. Acesso em 10 Oct 2022.

MARTINS, Miriam Celeste, PICOSQUE, Gisa e GUERRA, Maria Terezinha Telles. **Didática do Ensino da Arte: a língua do mundo**, São Paulo, FTD, 1998

MONTEIRO, Livia, **A linguagem do Grafismo e a Identidade Cultural Indígena**, 2019 Disponível em: <<https://blog.modacad.com.br/grafismo-identidade-cultural-indigena/>> . Acesso em 10 Oct 2022

PIRES, Débora Costa, Arte e Novas Tecnologias, UNIASSELVI, 2017, Indaial, SC, Disponível em <https://www.uniasselvi.com.br/extranet/layout/request/trilha/materiais/livro/livro.php?codigo=23344>. Acesso em 17/10/2022

RIBEIRO, Berta, **A mitologia pictórica dos Desâna** In: Grafismo indígena: estudos de antropologia estética Lux Vida], (organizadora). - 2ª ed. - São Paulo : Studio Nobel : FAPESP : Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Avidal-2000-grafismo/Vidal_2000_Grafismo_indigena_OCR.pdf. Acesso em 10 Oct 20

SEVIC, **Secretaria Especial de Cidadania e Cultura de Mato Grosso do Sul**, 2022
<https://www.sevic.ms.gov.br/comunidades-indigenas-2/>

ESPAÇOS DE EXPERIÊNCIA E HORIZONTES DE EXPECTATIVA EM JOINVILLE (SC): SOBREPOSIÇÕES SOCIAIS NO MONUMENTO AO IMIGRANTE

Gabriel Henrique de Oliveira Furlanetto ¹

INTRODUÇÃO

A cidade de Joinville, localizada no estado de Santa Catarina, possui um bem patrimonial chamado de *Monumento ao Imigrante*. Essa edificação, que está localizada na Praça da Bandeira, foi construída pelo objetivo de perpetuar e restaurar a identidade germânica do município após a Campanha de Nacionalização. Esse projeto, criado por Getúlio Vargas, obstruiu e censurou as práticas culturais que existiam no local desde o século XIX, no intuito de ser criada uma hegemônica identidade exclusivamente brasileira.

O monumento, logo após isso, perpetuou as representações alemãs na chamada *Cidade Ordeira*. Entretanto, rupturas começaram a aparecer no contexto do êxodo rural, algo generalizado no território brasileiro e que resultou na chegada de vários imigrantes internos no município. Eles trouxeram as suas identidades e começaram a mudar o perfil cultural de Joinville, o que acabou criando cisma entre o tradicionalismo germânico e as tais emergentes etnias. Diante disso, o Monumento ao Imigrante foi tido como instrumento para essa batalha por legitimação cultural.

Desse modo, o objetivo é mostrar, por meio de uma sintética revisão bibliográfica, o percurso do Monumento ao Imigrante a alguns dos seus usos no século XXI. Utilizando as asserções do historiador Reinhart Koselleck sobre *espaços de experiência e horizontes de expectativa*, será visto como esse bem patrimonial foi um campo de disputas culturais e temporais, nos fins de haver, ou a legitimação do tradicional-germânico, ou a representação das novas etnias que compuseram os novos percursos humanos da cidade de Joinville. Por esses dois conceitos, averigua-se que o passado e o futuro podem fazer estadia no presente, respectivamente, por meio das memórias e dos vislumbres ao futuro.

¹ Graduando de Licenciatura em História da Universidade da Região de Joinville (Univille). E-mail: gabriel28_oliveira@hotmail.com

DOENÇA, MORTE E PERSEGUIÇÃO: DA IMIGRAÇÃO AO CENTENÁRIO DE JOINVILLE

Na primeira metade do século XIX, os territórios alemães estavam sofrendo os processos urbanizadores da Revolução Industrial, ocasionados pela influência que a Inglaterra exercia na Europa (LIEBEL, 2018). Nesse contexto, os habitantes das regiões rurais e das pequenas cidades migravam desses locais às metrópoles. Berlim, Ruhr, Hamburgo, Frankfurt e Bremen eram os enormes focos desse fenômeno migratório, precisamente pela enorme oferta de trabalho industrial e, também, pela diminuição da oferta de trabalho agrícola – essa última ocasionada pelo desenvolvimento tecnológico da economia agrária (LIEBEL, 2018).

Somado a isso, crises de caráter cultural e político assolavam toda a Europa, e os territórios alemães estavam adentrados nisso (LIEBEL, 2018). As querelas dos conflitos políticos e das revoluções contemporâneas afetaram a qualidade de vida das pessoas. No que diz respeito a cultura, a *zeitgeist*, ou o espírito alemão, divergia parcialmente da lógica da Revolução Industrial, justamente pela cultura alemã ser mais ligada a terra, a agricultura e a ruralidade (LIEBEL, 2018). Em outros termos, as rupturas que a industrialização causou na vida dos alemães do campo resultaram em um descontentamento generalizado, pois o que se almejava por esse espírito alemão era uma vida enraizada na agricultura e na tranquilidade, e não no tempo frenético de viver as urbes e o trabalho industrial.

De modo paralelo, o Brasil monárquico, pressionado pela Inglaterra para a abolição da escravatura, promoveu, em 1850, a Lei Eusébio de Queiroz, que resultou (ao menos no quesito jurídico) na proibição do tráfico negreiro. Isso aumentou a carência por mão de obra, principalmente nas zonas menos ocupadas do país (GUEDES, 2005). Diante desse contexto, a imigração europeia foi vista como um recurso para suprir essa demanda por trabalhadores. Não apenas isso, a vinda de imigrantes colaboraria pelos objetivos racistas de “embranquecimento” do território brasileiro e pela defesa das zonas territoriais à margem do país, locais disputados pelas nações vizinhas (GUEDES, 2005). Consequentemente, a emigração foi a solução alemã e a imigração europeia a solução brasileira.

Algumas das zonas almejadas para a ocupação imigratória foram as áreas de terra localizadas “entre a margem direita do Rio Pirabeiraba e a margem esquerda do rio Itapocu, onde hoje se encontram as cidades de Joinville, São Bento do Sul, Guaramirim, Jaraguá do Sul, Corupá, Schroeder, Campo Alegre e Garuva” (GUEDES, 2005, p. 14-15). Esses territórios estavam na posse da princesa Francisca Carolina – irmã de Dom Pedro II – e do príncipe francês François Ferdinand Philippe de Órleans (BÖBEL; THIAGO, 2001). Esse casal, que saiu da França para residir na Inglaterra por causa de problemas econômicos e políticos que lhe sobrevieram, necessitou de recursos financeiros para se estabelecer. Diante disso, despojou-se desses bens para entregá-los ao

francês Léonce Aubé, um procurador que ficou responsável em buscar meios de criar uma colônia agrícola nessas terras (BÖBEL; THIAGO, 2001).

Em 1849, ele e o senador alemão Christian Mathias Schroeder firmaram um contrato para a criação da Sociedade Colonizadora de Hamburgo, uma associação responsável pela organização da nova colônia, que receberia, em homenagem à princesa, o nome de “Colônia Dona Francisca” (BÖBEL; THIAGO, 2001). Durante esse contexto, companhias de transporte marítimo muito investiam em publicidade, no objetivo de moldar o imaginário de quem desejava migrar ao território brasileiro:

[...] mostravam o Brasil como o melhor lugar do mundo para se viver, com lindas paisagens, cidades confortáveis e com grandes possibilidades de enriquecimento rápido. O lucro alcançado por essas empresas incentivou e “legitimou” essas propagandas em várias partes do velho continente, visando ao transporte de emigrantes com destino aos diversos Estados brasileiros (GUEDES, 2005, p. 19).

Dessa forma, o horizonte de expectativa dos potenciais imigrantes estava sendo trabalhado por essas companhias marítimas e pela Sociedade Colonizadora de Hamburgo. No que diz respeito ao significado de “horizonte de expectativa”, menciona-se a correlação do passado e do presente com o futuro, em que os indivíduos pensam no que há de ocorrer no porvir de acordo com as suas experiências passadas, que podem ser chamadas de “espaço de experiência”. Essa última, por sua vez, é um fenômeno de acumulação de experiências do passado no presente, que determinam a forma como se vive o presente e se perspectiva o futuro. Esses dois conceitos foram formulados pelo historiador Reinhart Koselleck (2006), intitulando-os como categorias históricas.

Koselleck defende que essas categorias podem ser utilizadas em qualquer observação histórica, pois todos os seres humanos, independente de suas culturas e de seus tempos, carregaram expectativas e tiveram experiências passadas. A partir disso, pode-se compor a heurística de fontes e o estudo de fatos passados pelo que as pessoas tiveram como expectativa ao futuro e pelo que elas carregavam de experiências do passado.

Na soma de tais premissas com o fato da imigração, os alemães sonhavam com uma vida mais favorável, porque enxergaram no Brasil a possibilidade de enriquecimento rápido, condições financeiras estáveis e mais liberdade política (GUEDES, 2005). Basicamente, dado o enorme espaço de experiência da terra-natal – marcado por substratos de industrialização, desemprego e perda cultural –, o contato com tais propagandas alimentaram a esperança por tempos melhores. Dadas as circunstâncias, emergiu, nos potenciais imigrantes, um horizonte de expectativa que refletia o Brasil como uma utopia.

Consumado os desejos por mudança de vida, os primeiros imigrantes chegaram em 9 de março de 1851. Entretanto, se depararam com uma situação dramática: a infraestrutura da colônia estava

demasiadamente precária, o oposto do que sugerido e propagado na Europa. De acordo com a historiadora Sandra Guedes (2005, p. 16), a situação era inóspita:

[...] quando os primeiros imigrantes chegaram à Colônia Dona Francisca [...], quase nada havia sido feito. A colônia estava assentada em mangue, extremamente úmido e sujeito a enchentes constantes, além de não ter sido providenciada nenhuma construção, a não ser um pequeno galpão onde ficavam todos os recém-chegados.

Como se pode inferir, os imigrantes tiveram de enfrentar a insalubridade da paisagem e das matas para criarem suas residências e firmarem os seus ofícios. Os trabalhadores agrícolas foram para as regiões mais afastadas da colônia, onde haviam terras mais férteis para o cultivo (GUEDES, 2005). Não obstante, os imigrantes (que não eram somente alemães, mas também suíços e noruegueses) tiveram eles mesmos que desmatar o território – uma prática não vivenciada por eles na Europa, por causa da enorme diferença dos ecossistemas –, para que a colônia fosse propícia para os assentamentos (GUEDES, 2005). Todo o desbravamento dessas matas fez com que os imigrantes fossem feridos no percurso e se deparassem com animais peçonhentos.

No entanto, os pesares e as dificuldades dos imigrantes não se limitaram a isso. A falta de higiene pelo uso repetido da água, a inexistência total de medicamentos, a improvisação de sepultamento de cadáveres (outro risco para a proliferação de bactérias nocivas), a ausência de um hospital até 1852 e a precariedade material e sanitária na realização de partos foram outras circunstâncias somadas ao cotidiano desses europeus (GUEDES, 2005). Nesse aspecto,

[...] todos aqueles que tivessem condições de partir para outras localidades em que os problemas fossem seguramente menores o fariam. Porém ir para a Europa naquele momento não era a solução, já que as notícias que vinham de lá, bastante esporádicas, traziam informações sobre guerras e instabilidade econômica, o que não animava ninguém a enfrentar tais situações. Da mesma forma, os jornais mostravam que em outras partes do Brasil os problemas eram semelhantes ou ainda piores. Portanto, a única saída, para muitos foi ficar e procurar tornar o mais real possível o paraíso imaginado, absorvendo novos costumes e superando os medos (GUEDES, 2005, p. 48).

Dessa forma, considera-se que, mesmo diante do pânico da morte e da precariedade, era mais viável permanecer na Colônia Dona Francisca do que voltar a Europa ou migrar para outras partes do país.

Em 1869, foi criada a Câmara Municipal nesse território, fazendo com que surgisse a cidade de Joinville. O contexto local já estava impregnado por manifestações e adaptações culturais. Um frenesi de comércios, escolas, igrejas (especialmente protestantes), salões de baile, peças teatrais, clubes de sociabilidades (como os *Kraenzchen*) e demais centros de atividades recreativas emergiram no município (SILVA, 2004; COELHO, 2005). A própria industrialização estava alcançando Joinville

de forma excepcional. Tudo isso estava mesclado pela germanização da cidade, mesmo que, como exceção, ela tenha tido a presença de luso-brasileiros antes mesmo da fundação da colônia (SILVA, 2004).

Por consequência, quase tudo o que era instituído no município tinha relação com a identidade alemã, seja pela língua ou por qualquer outra configuração cultural. Do século XIX à primeira metade do século XX, Joinville tinha jornais exclusivamente em língua alemã e escolas que, no ensino do alfabeto, apenas essa língua fazia parte da educação infantil (COELHO, 2005). Diante desse cenário, aquilo que é chamado por “germanismo”, o *deutschtum*, tomou conta da cidade e, por uma perspectiva étnica, incorporou na cultura local uma ressignificação do ser alemão e da própria Alemanha (COELHO, 2005; WESTPHAL, 2012):

[...] o germanismo, ao considerar a existência da nação pelo viés étnico-cultural, coloca a nacionalidade alemã independente de um Estado ou território específicos. Em outras palavras, a nacionalidade é um patrimônio individual definido não pelo local de nascimento ou de radicação, mas pelo pertencimento a uma comunidade étnico-cultural. (COELHO, 2005, p. 163).

Esse germanismo, que escapou do próprio território europeu, deu ao município o epíteto de “A Cidade da Ordem” (COSTA, 2005), tendo em vista o enorme êxito da disciplinaridade alemã, instanciada e propagandeada nos setores jornalísticos, comerciais, industriais, educacionais e políticos (COELHO, 2005; COSTA, 2005; SOUZA, 2005). Entretanto, com a tomada totalitária de Getúlio Vargas do poder executivo em 1937 e iniciada a Campanha de Nacionalização, a cidade foi um destacado alvo do processo de “abrasileiramento” (COELHO, 2005). Falar em língua alemã tornou-se um crime e, por isso, era obrigatório o ensino da língua portuguesa nas escolas primárias:

Joinville era a cidade que apresentava, em 1938, o maior número de alunos matriculados no 1.º ano do curso elementar sem conhecimento da língua portuguesa. Além disso, entre os professores das 56 escolas rurais, subvencionadas pelo governo municipal de Joinville, somente três sabiam falar português (COELHO, 2005, p. 184).

Por consequência, no ataque à língua alemã pela Campanha de Nacionalização, ocorreu um desmantelamento do cerne cultural-linguístico. Isso, aliás, não implicou apenas no uso cotidiano da língua alemã, mas também em outras esferas sociais. O primeiro jornal da cidade – *Kolonie Zeitung* –, criado quando o município ainda nem tinha surgido (e que por muito tempo circulou apenas em língua alemã), foi extinto anos depois de ter sido obrigado a redigir seus jornais em língua portuguesa (COELHO, 2005).

Não obstante, após o término da Campanha de Getúlio Vargas, retomadas paulatinas de manifestações culturais germânicas foram realizadas. Entretanto, a cultura de Joinville já estava profundamente sequelada, fazendo com que, em 1951 (ano de seu centenário) parte da população

da cidade tivesse o seguinte horizonte de expectativa: o renascimento cultural de Joinville. Para tanto, os civis do município idealizaram e efetivaram comemorações pelos 100 anos da cidade.

Foram criadas diversas manifestações celebrativas. As de maiores tons foram os desfiles organizados: carros alegóricos aludindo a primeira farmácia, a primeira ginástica, a primeira escola, a primeira fundação de tecelagem, a primeira fábrica (criada para a produção de sabão de velas), os integrantes europeus da barca Colon (embarcação marítima muito atribuída a primeira imigração europeia na localidade), o clube esportivo de tiro ao alvo, entre outros (SILVA, 2008).

Nesse enorme panorama de exercício das memórias coletivas (sempre ressignificadas de acordo com o presente), a população de Joinville teve de mergulhar em dois substratos diferentes do passado: o histórico do enorme espírito cultural e de sucesso econômico e, do outro lado, o recente passado traumático do período da Nacionalização (SILVA, 2008). Isso fez com que, como percebeu, sistematizou e comunicou a historiadora Janine Gomes da Silva (2008), as comemorações do Centenário fossem o reflexo de uma abstração: lembrar do passado pioneiro e do trabalho alemão para esquecer, no futuro, dos traumas do período da Nacionalização. Os festejadores utilizaram da lembrança do passado para esquecimentos futuros. Em outras palavras, o ato de lembrar do passado foi difundido para criar o esquecimento.

O horizonte de expectativa dessa circunstância histórica de Joinville converge pelas premissas de Koselleck (2006), ao afirmar que o modo como se observa o futuro está diretamente relacionado aos espaços de experiência, ou seja, as experiências coletivas do passado (o pioneirismo, o trabalho e os traumas do período da Nacionalização) vivenciadas no presente.

Para dar um desfecho eterno desse passado vivido no presente e lembrado para o esquecimento futuro, foi criado o Monumento ao Imigrante, uma escultura, confeccionada em bronze e granito pelo imigrante alemão Fritz Alt, para simbolizar o Centenário de Joinville:

Figura 1 - Fotografia do Monumento ao Imigrante nas comemorações do Centenário de Joinville



Fonte: digitalização (2023) da Figura 8 da obra “Tempo de lembrar, tempo de esquecer: as vibrações do Centenário e o período da Nacionalização”, de Janine Gomes da Silva (2008). 1951, Arquivo Histórico de Joinville, Pacote 35a.

Esse monumento possui quatro faces: duas delas são esculturas de seres humanos e as outras duas são painéis. Nessa questão, o ponto focal são as faces das esculturas de seres humanos.

Uma dessas faces retrata dois homens, podendo ela ser intitulada de *O nativo e o imigrante*. São dois homens que olham para o horizonte da Colônia Dona Francisca. O nativo (possivelmente luso-brasileiro) apresenta as terras da colônia ao imigrante germânico (SILVA, 2008). O nativo, que segura uma arma de fogo no braço esquerdo e usa um chapéu, fica com a mão direita suavemente levantada, apontando o cenário da colônia ao imigrante. Esse último segura um machado com as duas mãos, prestando atenção no que o nativo apresenta.

Figura 2 - “O nativo e imigrante”, uma das faces do Monumento ao Imigrante



Fonte: fotografia de Gabriel Henrique de Oliveira Furlanetto, acervo pessoal, 2022.

O espaço de experiência nessa face do monumento está materializado na atenção que o imigrante tem pela performance do nativo, em que esse último lhe apresenta a Colônia Dona Francisca. Tendo o imigrante vivido apenas na Alemanha, submete-se às orientações do luso-brasileiro, que, por sua vez, possui consideráveis substratos de experiências passadas no território da colônia. Quanto ao horizonte de expectativa, esse se materializa pela perspectiva de ambos: o imigrante se pergunta sobre o seu futuro e a sua insegurança, enquanto o nativo se esmera em criar um futuro de convívio ao recém-chegado.

A outra face desse monumento é *A mulher e as crianças*. A figura dessa mulher alude a uma imigrante soterrada em suas lembranças e em experiências na Europa. Com a sua expressão de fadiga, olha para o horizonte e se torna expectadora do futuro de seus filhos, os quais um está em seu colo e o outro permanece encostado em sua perna direita. Há uma mala em que essa mulher se assenta, na qual ela armazena as recordações de sua vida na Europa (HEINZELMANN, 1991 *apud* SILVA, 2018). Os horizontes de expectativa dessa mulher têm os seus dois filhos como protagonistas. Indiretamente, ela é uma figura de sua própria expectativa, porém, como contextualizou Moser e Moraes (2011), a sua expressão facial é de cansaço. Isso faz com que transponha as suas esperanças expectativas ao futuro de seus filhos.

Figura 3 - “A mulher e as crianças”, uma das faces do Monumento ao Imigrante, vista frontalmente



Fonte: fotografia de Gabriel Henrique de Oliveira Furlanetto, acervo pessoal, 2022.

Figura 4 - “A mulher e as crianças”, uma das faces do Monumento ao Imigrante, vista pelo lado direito



Fonte: fotografia de Gabriel Henrique de Oliveira Furlanetto, acervo pessoal, 2022.

Como se pode conceber, essas duas faces do Monumento ao Imigrante são frutos de uma temporalidade que acumulou as expectativas e experiências dos residentes de uma Alemanha (ainda não unificada) em seu árduo processo de industrialização. Para que essas duas faces pudessem existir, não bastou o ato da imigração, mas houve a necessidade de que os germanos sofressem pela perseguição política no âmbito das práticas culturais, para que, finalmente, eles concretizassem, como uma cereja de bolo, a materialização desse monumento. Foi nas tramas desse evento que esse bem foi criado para fazer lembrar do passado pioneiro e fazer esquecer do passado de perseguição.

NOVAS MANIFESTAÇÕES: A SOBREPOSIÇÃO DE PASSADOS E A SUBVERSÃO PATRIMONIAL

Na segunda metade do século XX, a cidade de Joinville foi um enorme foco pela migração interna. Como era um fenômeno generalizado em todo o território brasileiro, a busca por condições urbanas de trabalho e de vida fez surgir um aumento no êxodo rural. Conforme as historiadoras Ilanil Coelho (2011) e Sirlei de Souza (2005), essa migração abalou os tradicionais rudimentos culturais da cidade, porque pessoas de outras etnias estavam sobrepondo as suas identidades nas manifestações socioculturais de Joinville.

Com a diversificação étnica-cultural geradas por essas migrações, conflitos sociais emergiram na cidade (COELHO, 2011). Assim sendo, a ordem patrimonial – conceito mobilizado pelo historiador Diego Finder Machado (2018) para retratar o histórico das imposições simbólicas de poder dos bens públicos de Joinville – começou a subverter-se com essas novas identidades. Nessas circunstâncias, usos subversivos do Monumento ao Imigrante acabaram surgindo.

Por meio desse fenômeno sócio-histórico da cidade (que ainda consta em movimento), grupos da Umbanda e do Candomblé realizam, desde 2010, o seguinte uso do monumento: vestidos de branco, religiosos produzem um ritual circulando o monumento, que inclui, por exemplo, o despejo de águas aromáticas e cantigas sob o som de atabaques (MACHADO, 2018). Esse ato é realizado na Semana da Consciência Negra de Joinville, no objetivo de ressignificar o monumento e evocar passados não considerados na historiografia tradicional de Joinville (MACHADO, 2018).

Figura 5 - Ritual religioso sobre o Monumento ao Imigante



Fonte: Jéssica Michels Fotografia, 2014.

Nisso, vê-se que o espaço de experiência desses grupos explicita um histórico de exclusão e ausência de representatividade nos bens patrimoniais. A consequência, com a busca por múltiplas identidades de coexistência, é um horizonte de expectativa em que a população negra, altamente negligenciada pelas crônicas do município e da Colônia Dona Francisca, possa vislumbrar um território com maior representatividade. Tratando-se da metafísica do tempo e da cultura em Joinville, o Monumento ao Imigrante é disputado pelas raízes alemãs do Centenário e por outras etnias brasileiras pela visibilidade de suas identidades.

Chegada à data de 15 de março de 2018, houve mais um uso subversivo do patrimônio: com o assassinato de uma vereadora chamada Marielle Franco e de seu motorista, Anderson Pedro Mathias Gomes, manifestantes colocaram faixas e velas no monumento para protestarem contra o homicídio, ocorrido no dia anterior (14 de março de 2018). Esse ato pode ter sido articulado no objetivo de contestar o presentismo elitista para um futuro de reconhecimento e valorização social e política dos grupos marginalizados, dado que a vereadora assassinada era uma ativista dos negros e da população LGBTQIA+. Diante disso, o espaço de experiência dessas comunidades reflete as dores das vivências traumáticas e da insegurança política.

Figura 6 - Imagem de protesto na utilização do Monumento ao Imigrante



Fonte: fotografia de Alex Sander Magdyel, publicada na Revista Eletrônica do Bom Jesus/Ielusc – Revi, 2018.

O futuro que parece evocar é marcado por um presentismo carente por condições apropriadas a essas populações. Esse mesmo futuro, observando o passado que os deixa à margem e o presente que reluta pela subalternização (tendo como fenômeno o assassinato de Marielle Franco), criou um horizonte de expectativa em que essas populações possam viver melhor. Esse mesmo horizonte não é isolado de outras temporalidades, visto que só é gestado pelas camadas de experiências do passado em que se posicionam diversos agentes, criando-as suas próprias experiências no presente.

Dessa maneira, considera-se as diversas camadas de experiência do monumento. Da tradicional epopeia de imigração, passando pelos ritos afrodescendentes de (subversiva) ressignificação e chegando aos protestos por Marielle Franco, o Monumento ao Imigrante é um imbróglgio de sentimentos e expectativas pela cidade de Joinville, que, desde o período das migrações internas e da emergência social por novas identidades, é recorte de reacionários e subversivos na ordem patrimonial.

CONCLUSÃO

Com essa enorme trajetória performática e semiótica no e pelo Monumento ao Imigrante, confirma-se como as identidades o utilizaram como campo de conflitos. Do século XIX ao XXI, a sua existência se dá pelos múltiplos tempos mobilizados. O passado serviu de experiências traumáticas para os germânicos e experiências de exclusão para os precursores das etnias. O presente, por sua vez, trouxe as memórias e antecipou, no imaginário, o futuro de ambos.

As perspectivas meta-históricas de Reinhart Koselleck fundamentaram tais colocações e auxiliarem para enxergar o patrimônio por uma perspectiva excêntrica. Nessa situação, os conceitos de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* são úteis como abordagem histórica, dado que potencializam a capacidade de trabalhar o ser humano.

Sendo assim, o Monumento ao Imigrante é um imbróglio e substância de experiências e expectativas. A sua materialidade não está isolada, em absoluto, da imaterialidade das representações e de seus usos, assim como dos objetivos iniciais de sua fundação. A problemática nessa situação é a seguinte: “Qual será a próxima camada de espaço de experiência e horizonte de expectativa que irá ser sobreposto no monumento?”.

REFERÊNCIAS

BÖBEL, Maria Thereza; THIAGO, Raquel S. **Joinville - Os pioneiros: documento e história: v. 1 - 1851 a 1866.** Joinville: UNIVILLE, 2001.

COELHO, Ilanil. É proibido ser alemão: é tempo de abraçar-se. *In:* GUEDES, Sandra P. L. de Camargo (org.). **Histórias de (I)migrantes: o cotidiano de uma cidade.** 2. ed. Joinville: UNIVILLE, 2005. cap. 2, p. 49-76.

COELHO, Ilanil. **Pelas tramas de uma cidade migrante.** Joinville: Editora da Univille, 2011.

COSTA, Iara Andrade. A Cidade da Ordem: Joinville – 1917-1943. *In:* GUEDES, Sandra. P. L. de Camargo (org.). **Histórias de (I)migrantes: o cotidiano de uma cidade.** 2. ed. Joinville: UNIVILLE, 2005. cap. 4, p. 104-159.

GUEDES, Sandra P. L. de Camargo. A Colônia Dona Francisca: a vida... o medo... a morte. *In:* GUEDES, Sandra P. L. de Camargo (org.). **Histórias de (I)migrantes: o cotidiano de uma cidade.** 2. ed. Joinville: UNIVILLE, 2005. cap. 1, p. 11- 48.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LIEBEL, Vinícius. **Os alemães.** São Paulo: Contexto, 2018.

MACHADO, Diego Finder. **Marcas da profanação: versões e subversões da ordem patrimonial em Joinville/SC.** Orientadora: Janice Gonçalves. 2018. 441 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

MOSER, Eliana Terezinha Viana; MORAES, Taiza Mara Rauem. Monumento ao imigrante: uma análise semiológica. **Diálogos**, v. 15, n. 3, p. 649-675, 2011.

SILVA, Janine Gomes da. **Tempo de lembrar, tempo de esquecer: as vibrações do centenário e o período da Nacionalização: histórias e memórias sobre a cidade de Joinville.** Joinville: Univille, 2008.

SILVA, Janine Gomes da. **Tensões, trabalhos e sociabilidades: histórias de mulheres em Joinville no século XIX.** Joinville: UNIVILLE, 2004.

SOUZA, Sirlei de. Movimentos de resistência em tempos sombrios. *In:* GUEDES, Sandra. P. L. de Camargo (org.). **Histórias de (I)migrantes: o cotidiano de uma cidade.** 2. ed. Joinville: UNIVILLE, 2005. cap. 6, p. 193-243.

WESTPHAL, Euler Renato. Linguagem como representação: uma breve aproximação hermenêutica. *In:* LAMAS, Nadja de Carvalho; JAHN, Alena Rizi Marmo (org.). **Arte e cultura: passos, espaços e territórios.** Joinville: Editora UNIVILLE, 2012. p. 59-78.

ESTILO E VISÃO NA ESCRITURA DE MARCEL PROUST

Fernando Guimarães Saves – Unesp

f.saves@unesp.br

Aguinaldo José Gonçalves – Unesp

agnus.fenix@gmail.com

O TEMPO SENSÍVEL

Este texto consiste numa forma de ensaio no sentido estrito do termo. A literatura, em algumas raras vezes, se constitui de um exercício de tiro livre ou de lances livres, como é o caso da asa-delta, em que apenas se tem a certeza do ponto de partida, mas não se tem a certeza do ponto de chegada.

A escrita ficcional de Marcel Proust é um caso que vai ao encontro do que acima assinalamos. São muitas páginas atuando como um moto-perpétuo da invenção que vai criando ilhas que se interligam e formam arquipélagos num ir-e-vir de sentidos. Se o caminho disso segue numa linha que imita a da própria existência por um lado; por outro vai construindo meandros circulares que mergulham, sem descanso, plenos de vitrais, de colunas arquitetônicas, enfim, que mais lembram uma catedral - nomeação que a crítica já lhe conferiu. *Em busca do tempo perdido* é a obra principal do escritor francês nascido em 1871 e morto em 1922; essa composição é ímpar por vários aspectos e, como dizem os franceses, trata-se daquela obra sem parágrafos que até mesmo dos nativos exige um fôlego nem sempre presente no leitor. Nesse sentido, parece uma produção que desenha e fundamenta as idiossincrasias do autor, que se vale do fluxo narrativo para desenvolver um dos mais profícuos exercícios de crítica literária e de crítica da arte em geral.

A enumeração dos sete romances que constroem a obra é importante para que possamos atingir o escopo deste pequeno exercício de crítica ensaística que nos foi outorgada. Parece tratar-se mais de um laboratório ficcional como pretexto para o desenvolvimento de um trabalho crítico. Assim, respeitando a ordem com que os pedaços da coletânea foram compostos, temos: *No caminho de Swann*, *À sombra das raparigas em flor*, *O caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A prisioneira*, *A fugitiva* e *O tempo redescoberto*. Dentro de nossa forma de compreender a escrita proustiana, descobrimos que o ideal seria realizar a leitura dos sete volumes e, ao chegar em *O tempo redescoberto*, voltar ao primeiro, para criar a relação intertextual e intratextual da significação dessa produção. Claro que em se tratando de obra tão longa, isso só é possível para o aficionado crítico que tenha entendido o que está inscrito nos livros e não apenas o que está escrito. Esta colocação é considerada pelo próprio narrador no volume último das publicações.

A questão que se instaura nos fundamentos vitais da obra proustiana está na sua visão do Tempo e de suas vicissitudes filosóficas ao longo da obra. Não podemos deixar de entrever que *Em busca do tempo perdido* consiste numa concepção profunda do conceito de temporalidade que advém do grande pensador e teórico, Henri Bergson, desenvolvido em suas obras *Matéria e memória* e *A evolução criadora*, livros que foram sobejamente lidos e estudados por Marcel Proust. Dentre as acepções mais representativas do pensamento bergsoniano estão os dados imediatos da memória e as distinções entre a volatilidade da memória voluntária e da memória involuntária. Esses conceitos foram absorvidos por Proust e aprofundados dentro de sua ficção, acabando por criar uma tensão dialética entre reflexão estética, reflexão analítica e narração. Assim, todas as personagens da obra vão caminhando e evoluindo dentro da condição humana e das vertentes plurais de seus juízos de valor, de suas vontades, de suas excentricidades, compondo o triste painel da existência numa Paris do final do século XIX, com questões políticas e sociais permeadas por uma visão aristocrática e por dimensões singulares de ver o mundo. Proust atravessou a segunda metade do século XIX e no início do século XX dá início, depois de alguns exercícios sobre literatura, a uma peregrinação que se inicia cambaleante e vai penetrando no seu fluxo de realização.

Como disséramos antes, Proust se vale do conceito de memória voluntária e involuntária para criar uma das mais profícuas formas de relação com o tempo e com a criação, e sua obra iniciou-se por meio de uma contrarregra da criação artística, à revelia do seu pensamento ficcional, por meio de uma ojeriza a um influente crítico biográfico e determinista da época, Sainte-Beuve. Dentro dos exercícios do crítico que queria ser, ao tentar expor seu pensamento ferino contra Saint-Beuve, Proust deu início a um ensaio e tendo esse texto em desenvolvimento, começa a misturar na sua linguagem o princípio de sua ficção, e tudo se transforma no trabalho de Marcel Proust, que não cessaria jamais, até à sua morte ¹ e assim deu origem ao primeiro volume, *No caminho de Swann*, em que nele essa questão do Tempo e da memória involuntária já ressalta em passagens célebres. É nesse primeiro volume que a infusão da madeleine na chávena de chá reportaria o narrador a universos distantes pela memória involuntária que tudo isso evoca; mas essa noção de sensibilidade da memória não cessa durante toda a obra e torna-se traço determinante no conjunto do texto. A todo instante, temos a vivificação do Tempo no seu sentido de *durée* bergsoniano. São essas durações temporais que aprofundam os meandros a que aludimos anteriormente e que fazem sentido predominante na existência do último volume da obra. Consideramos *O tempo redescoberto* a “poção mágica” de toda a obra, e o narrador atua como diretor de uma peça grandiosa em que após se encerrarem as cortinas, volta munido de uma consciência criadora e racionalizadora do processo que denominou todo o

¹ Sobre o texto crítico de Marcel Proust a respeito de Sainte-Beuve, temos uma bela tradução realizada e publicada pela Editora Iluminuras. O texto é apresentado por Aguinaldo Gonçalves e denominado “O processo holometabólico de Marcel Proust” e divide a obra de Proust em quatro fases fundamentais: o ovo, a larva, o casulo e a borboleta. A “borboleta” representa a obra *Em busca do tempo perdido*.

livro. Em *O tempo redescoberto* ocorre o *matinée* no palácio dos Guermantes, e é nesse espaço, que se torna um espaço “oracular”, que o narrador vai vislumbrar todo o universo mítico e autorreflexivo dos seis volumes anteriores. Torna-se um volume espacializante, diria Merleau-Ponty, em que as convergências temporais conduzem a elucidações da memória para os pontos de confluência entre o tempo de vida e o tempo das vivências; o espaço das referências evidentes e o espaço mítico das transmutações sensoriais.

Lendo o sétimo volume, tudo que o precedeu ganha novo lugar e ordem, e os “vitrais da catedral” encontram suas cores e formas amalgamadas no espaço da criação. O *matinée* da princesa de Guermantes vai reunir todos os ingredientes ficcionais que perfilaram na obra. Os convidados vão chegando nas suas carruagens com suas expressões envelhecidas e cada uma delas requer do leitor uma lembrança, um reportar-se à memória voluntária, recuperando a formatação da personagem durante a sua vivência na obra e, com ela, vêm todos os seus vícios, todas as suas formas de manifestação nos seus defeitos. Nesse trágico movimento de realismo da vida, com seus contornos bem definidos, uma das personagens parece de repente catalisar todas as demais personagens por ser, talvez, uma das mais falhas de caráter, o marquês de Charlus,

É com ele, o marquês, que ocorre uma das tensões temporais mais intensas da obra: ao tropeçar num obstáculo, numa pedra do calçamento e ser surpreendido pelo tropeço, ocorre uma remissão ao choque também ocorrido com a madeleine, em *O caminho de Swann*. Como o narrador, que é um convidado, não pode atrapalhar o concerto que acontece no grande salão, ele permanece na antessala e dirige-se à biblioteca; antes, porém, ocorre um outro choque temporal, quando cai um talher da mão do garçom, e o tilintar da colher, bem como o tropeçar na pedra, bem como a madeleine no chá são formas que Proust encontra para penetrar na remissão dos tempos vividos ou olvidados, que só a memória involuntária pode recuperar. Nessa entrada do narrador na biblioteca se inicia o alto plano de reflexão do romance. Começa aí uma configuração do narrador e o diretor de teatro a que aludi e a partir daí, uma série de considerações são realizadas sobre a arte em geral e Proust aí já se vale de uma arte em sua origem para tecer suas reflexões: trata-se da arte cinematográfica, a qual ele usa para mostrar diferenças fundamentais entre arte e realidade, e constituição do signo estético e do signo da vida. Lendo bem as questões trazidas no fusionismo entre o narrador Marcel e o autor Marcel Proust, o crítico de arte adquire uma dimensão metalinguística na visão que tem de seu próprio trabalho de invenção e é assim que podemos compreender o chamado “tempo perdido” do título da obra e o sentimento de busca desse tempo.

Na verdade, esse tempo é complexo e se constrói pelos malabarismos dinâmicos da linguagem que figurativizam um modo de ver a existência e a presentificação da vida posta em forma de linguagem. Nesse movimento, aconselhamos a leitura de um dos melhores ensaios de Walter Benjamin denominado “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Trata-se de um texto que traz

Baudelaire em seu título, mas que na verdade terá como fio de prumo o texto proustiano, sobretudo no que diz respeito à experiência e ao modo como os dois autores – Baudelaire e Proust – trouxeram, dialeticamente, essas tensões à baila.

Nessa linha de raciocínio, há de notar-se que as personagens da obra *Em busca do tempo perdido* não são tantas quanto se poderia imaginar, mas elas criam uma espécie de universo humano com algumas caricaturas ficcionais incrustadas em algumas *personas* que passam a ser figurativizadas e que vão seguindo, passo a passo, no rumo da morte. Assim, a obra apresenta um quadro bem diferenciado de outros romances e, dessa forma, pode-se falar de um antirromance por conta das grandes inovações da ficção moderna. Temos, portanto, um quadro de humanidades e não propriamente de personagens, as quais seguem dentro de seus comprometimentos humanos por uma trilha de uma existência inexorável que se impõe nos redutos do que não se pode fugir. Claro que temos personagens como Carlos Swann, Odette de Crécy, Marquês de Charlus, princesa de Guermantes, Albertine, Gilbert e poucas outras personagens, sendo cada uma delas representação de verdadeiros paradigmas de onde espargem reverses nas infinitas contingências do desassossego existencial.

A isso denominamos o moto-perpétuo do fluxo evolutivo/involutivo da condição humana marcada por este universo de seres humanos construído por Marcel Proust e posto no corredor inexorável, sem tréguas, para não dizer esfaimados, como Ugolino e seus filhos. A vontade de viver e de sobrepor-se um ao outro, as vaidades, os preconceitos, as intrigas interiores, a falta de humildade e de resignação são os alimentos que forjam a vociferação que chega, às vezes, a tangenciar a autofagia.

O que move essa triste condição do homem é o que conduziu Marcel Proust a conseguir, com fôlego místico, escrever os sete volumes de sua obra *Em busca do tempo perdido*.

O TEMPO NA ARTE E A ARTE NO TEMPO

A questão do tempo na obra possui dimensões perfunctórias no que diz respeito à bifurcação entre o cronológico da existência e a condição sincrônica do estado essencial do ser. Trata-se de uma obra que perscruta o signo, para dizer como Gilles Deleuze, com a essencialidade e as dissensões das veleidades humanas no prisma de ângulos obtusos da sequência inexorável da vida.

Quando Marcel Proust busca o título dessa vasta obra, diferentemente ao que pode parecer, ele está encontrando a síntese metafórica se valendo de uma lógica aparentemente simples: *Em busca do tempo perdido*, em primeiro lugar, aponta para um dinamismo mental e sensorial da captação do essencial e isso não está numa evolução religiosa ou filosófica ou epistemológica, mas se volta para a própria obra de arte, enquanto fenômeno de mobilização verticalizante do tempo. Por isso,

conseguiu construir uma obra anfíbia em que se vale de uma peregrinação épica de múltiplas personagens, muitas delas quase anônimas, em que aparecem apenas nomes sem rosto, perfis aristocráticos de uma sociedade volátil, e outras performatizando algumas alegorias mundanas por meio das quais podemos compreender a triste condição, como já dissemos anteriormente, dos desígnios e das fraquezas e das carências e dos medos que acabam refletindo as maledicências, muitas vezes indelévels, do homem nas suas relações na sociedade.

Ao dizer que essas questões não podem ser desentranhadas pela religião ou pela filosofia, a obra de Proust tenta realizar esses fenômenos pela arte e pela reflexão sobre ela. Assim, durante as páginas que compõem os sete volumes da obra, muitos são os artistas que aparecem preenchendo e iluminando os movimentos da obra, trazendo sempre, como diria Roland Barthes, não os fundamentos da verdade sobre as coisas, mas os procedimentos da validade sobre as coisas.

Numa das passagens de *No caminho de Swann*, a narrativa diz o seguinte: “A mobilidade das coisas que nos cercam talvez nos seja imposta pela certeza que temos de que as coisas sejam, elas mesmas, e não outras coisas causadas pela imobilidade do nosso pensamento perante elas.” Como se nota, a crítica da passagem é em direção à certeza que podemos ter das coisas, pois o homem, na sua pequenez e mediocridade, quer ter a certeza como um aspecto pontual, o que é impossível, e isso está relacionado à imobilidade e, ainda mais, à condição de imobilidade que se tem diante das coisas, diferentemente da visão relativizada que a inteligência deve ter diante, sobretudo, das ideias que movem o nosso pensamento. É por aí que a Arte ocupa lugar essencial e de destaque na movimentação de nosso pensamento. Proust era movido pelos fluxos da obra de arte em todas as suas esferas; os signos da arte são o alimento desse pensamento fértil e criativo, e comparo-o, aqui, *mutatis mutandis*, ao espírito evoluído, determinante e criativo de um outro francês: Charles Baudelaire, cujo olhar semiológico girava para todas as vertentes que brilham ao redor do sol, seja na reflexão sobre as artes, realizando as críticas de três Salões de arte históricos (1845, 1855, 1859) e *Curiosités esthétiques* (1868), seja, sobretudo, na realização de sua obra poética *Les fleurs du mal* (1857).

Há, entretanto, uma diferença fundamental entre o método do qual Baudelaire se valeu para tratar as artes e o método utilizado por Marcel Proust. No caso de Baudelaire, ele divisou as águas: assumiu a função crítica nas suas leituras e análises da literatura e das obras de arte plástica, bem como da música, haja vista os grandes textos a respeito dos pintores e da música de Richard Wagner, que pode ser atestado por seu artigo sobre *Tannhäuser*, apresentação de Richard Wagner em Paris, em 1861. No caso de Proust, o método é menos explícito, e as águas se misturam, pois ele constrói – e daí seu grau elevado de originalidade – um fusionismo entre crítica e invenção, ao que denomino “ensaio ficcional”. Proust realiza um elevadíssimo procedimento de bricolagem entre dois gêneros distintos: uma narrativa constituída pelo andamento de atores que perseguem o fluxo dialético da

existência, como já dissemos, e um verdadeiro universo semiológico como uma espécie de parede do imaginário tricotado nos liames da ficção.

Dentro deste quadro de considerações, devemos dizer que os sistemas artísticos presentes e perseguidos criticamente por Marcel Proust são os seguintes: a macroestrutura da obra é sustentada por quatro pilares que se erguem e determinam o conjunto da composição; são eles a Literatura, a Pintura, a Música e o Teatro e a partir deles outros aparecem, aqui e acolá, e ganham seu espaço no interior da obra, como a Arquitetura, a Escultura, as instalações funcionais – os obeliscos e os chafarizes – dentre outros.

Durante toda a obra, Marcel Proust revela a sua profunda visão clássica da arte, o seu respeito pelas dimensões extensivas dos sistemas artísticos estabelecidos por Hegel. Queremos dizer que afora os sistemas de arte propostos por Alexander Baumgarten, no século XVIII, Proust traz para a obra outros procedimentos que deixaram de ser considerados Arte, mas que antes do século XVIII eram tidos como tais, dentre eles a jardinagem, o mobiliário, a indumentária, a culinária (quanto a esta, ela forma na obra proustiana um sistema à parte, chegando a existir um estudo só com as iguarias destacadas por Proust e que na obra eram preparadas pela cozinheira, pois desse universo se extraíam relações de sentido comparando Francisca, a cozinheira exigente à procura do melhor ossobuco e presunto para a confecção do prato, com Michelangelo, que era muito exigente na escolha do mármore para compor suas esculturas); se esses universos arrolados não podem ser considerados obra de arte stricto sensu, Proust extraía deles o que possuem de concepção do belo pela compleição estética que possuíam, e tudo isso compõe a ambiência da obra e ilustra os caminhos, por exemplo, dos Champs-Élysées, por onde tantas vezes passeiam as personagens.

As obras de arte em todas as suas nuances e seus fundamentos estéticos entram sorratamente na obra e confundem-se nos diálogos das personagens ou em comentários mais decisivos do narrador, nas falas cotidianas e em universos mais detidos, tais como nos teatros da ópera ou nas exposições de pinturas, e tudo isso disseminado no entrecruzar da dinâmica das personagens monitoradas pela visão arguta do narrador. A figurativização dos sistemas artísticos se baseia em obras verídicas, que são referencialmente existentes; no caso da pintura, são por volta de 55 pintores citados, tanto da pintura clássica quanto da pintura moderna (referimo-nos às pinturas do final do século XIX e início do século XX, incluindo os impressionistas e os artistas da Belle Époque). Apesar dessas tantas obras existentes, Proust estabeleceu um paradigma por meio de três alegorias sobre Literatura, Pintura e Música que valessem como modelos essenciais dessas três formas de arte, tornando-os arquétipos do essencial em arte. Esses paradigmas são o seguinte: na Música, há Vinteuil; na Literatura, Bergotte; na pintura, Elstir. De nada adianta os críticos tentarem traduzir cada um desses artistas alegóricos inventados por Marcel Proust associando-os a um artista existente nessa busca de imediatização daquilo que é a chave para a compreensão da essencialidade

artística em Proust. Na verdade, eles, como diz Michel Butor, são os artistas imaginários e representam o que não existe, isto é, a perfeição. Isso ocorre tanto no símbolo do pintor Elstir quanto no símbolo do músico Vinteuil; interessante notar que, no caso do escritor Bergotte, o mesmo não ocorre, pois existe nessa figura algo de ironia profunda na representação de uma literatura medíocre e não essencial, como é o caso dos outros dois artistas. No que concerne à Literatura, o essencial está para ser construído, diríamos, por meio da própria narrativa e da busca de uma grande realização literária feita pelo próprio narrador da obra, pois no *Em busca do tempo perdido* há uma permanente procura da escritura literária, deixando sempre para amanhã os percalços e dificuldades em ser um grande escritor, que desde menino o autor/narrador foi acompanhado e exercitado a se tornar.

No jogo de espelhos entre os modelos ideais de artistas da arte plena de realização, encontramos em Elstir um modelo completo. Vendo o trabalho de Elstir, podemos compreender a visão de Marcel Proust sobre os verdadeiros caminhos da arte e de suas relações com a realidade. Existe a criação de uma belíssima e inteligente passagem na obra *À sombra das raparigas em flor* em que todas essas questões convergem para uma rica forma de articulação entre ficção e crítica. Isso se dá, mais ou menos, da seguinte forma: tendo avisado a sua avó, o jovem narrador, Marcel, decide fazer um passeio para visitar o ateliê do famoso pintor Elstir; Marcel vai envolvido por um espírito elevado e enlevado, vendo na arte uma transubstanciação da realidade, na busca do real que só a Arte pode conferir, e os passos no espaço ocorrem como se o narrador atravessasse o mundanismo e penetrasse no universo dos deuses, e assim, como diz a passagem, atravessando o jardim, seus olhos vão percebendo e perscrutando os lilases e as florezinhas que norteiam o caminho, passando por esculturas de jardim antes mesmo de penetrar o ambiente do ateliê.

Entrando ali, o narrador se defronta com a realidade da obra de arte, mostrada de várias formas, de vários ângulos naquela ambiência de cromaticidade e de cheiros de tinta afora os pincéis distribuídos no espaço do ateliê, molduras de vários formatos, circundando telas em que tudo está acontecendo. São marinhas pintadas, algumas mal começando, em que o artista colocou sobre a tela apenas o aparato inicial, outras estão metonimicamente compostas com elementos começados, continuados ou até mesmo acabados, como se fossem a concretização da frase de André Gide – que em uma conferência para artistas plásticos em 1901 – disse que Deus compõe o mundo, mas o artista o dispõe. Ali no ateliê de Elstir, o narrador nos faz enxergar essa dimensão dialética, mística e mágica entre a proposição de Deus e a disposição do artista.

Nesse universo de pinturas recortadas, temos de voltar a Charles Baudelaire que em um de seus comentários críticos de *Curiosités esthétiques*, de maneira ácida, comenta alguns pintores que possuem falsa consciência sobre a própria arte e se valem, nas grandes telas, em pintar da esquerda para a direita, acreditando que a pintura possa ser esse prosseguimento de imagens imitativas da natureza que possam preencher a tela e compor o que ele chamaria de “pintura” quando, na

verdade, é apenas uma falsa mimetização, sem conseguir estabelecer uma relação dialógica entre as imagens postas em forma de linguagem e a concepção do mundo; Pintura é linguagem e não falsas formas de representação. Da forma como Proust nos mostra o ateliê de Elstir, fica muito claro todo um universo teórico sobre a verdadeira arte.

Da mesma forma, a música mostrada com perfeição nas sonatas de Vinteuil encontra em Proust um alto grau de elevação quando analisa a música de Richard Wagner detidamente na ouverture de *Tannhäuser*, mostrando a música monumental que no futuro levaria Friedrich Nietzsche a reflexões profundas.

Finalmente, como anunciamos na alegoria da Literatura, Bergotte representa a degenerescência, uma situação de menos, e isso é manifestado quando o escritor vai visitar a exposição do pintor holandês Vermeer em Paris. Bergotte havia comido algumas batatas que não lhe caíram bem, pois seu estômago era frágil; ele estava inseguro em visitar as obras daquele pintor magnífico do século XVII, porque toda a crítica comentava sobre o quadro *Gezicht op Delft* (1961), em que se destacava o amarelo da famigerada marquise, que mostrava a genialidade do pintor holandês. Assim, Bergotte foi acompanhando as obras, mas incomodado em ter de se deparar com a “obra maior”. Quando isso ocorreu, a fatalidade veio à tona: ao olhar para o detalhe amarelo, entendeu o que era a perfeição no trabalho de arte; da parte ao todo e do todo à parte estava a relação gestáltica da perfeição. Daí, foi passando mal e caindo e ali morreu; entretanto, nesse percurso para a morte, Bergotte descobriu, também, que não havia realizado a verdadeira criação artística com sua literatura mediana – veio-lhe, ainda, a vontade de retirar das livrarias toda sua obra exposta. Nesse momento, o narrador mostra que com a morte de Bergotte, os livros dele foram expostos com contundência, mostrando a ironia amarga do ato criador.

REFERÊNCIAS

PROUST, Marcel. **À l'ombre de jeunes filles en fleurs I**. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Danièle Gasiglia-Laster. Paris: Flammarion, 1987.

PROUST, Marcel. **La Prisonnière**. Édition du texte par Jean Milly. 3^a ed. revue et mise à jour. Paris: Flammarion, 1984.

PROUST, Marcel. **Le Côte de Guermantes I**. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Elyane Dezon-Jones. Paris: Flammarion, 1987.

PROUST, Marcel. **Le Côte de Guermantes II**. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Elyane Dezon-Jones. Paris: Flammarion, 1987.

PROUST, Marcel. **Le Temps retrouvé**. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Bernard Brun. Paris: Flammarion, 1986

PROUST, Marcel. **Sodome et Gomorrhe I**. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Emily Eells-Ogée. Paris: Flammarion, 1987.

EXPRESSÕES DE GÊNERO EM PABLO VITTAR: UM OLHAR SEMIÓTICO PARA ALÉM DO BINÔMIO MASCULINO-FEMININO

Felippe Pimenta Rodrigues de Oliveira (UNIP)¹
felippe.pimenta@hotmail.com

INTRODUÇÃO

As discussões em torno da temática de gênero e sexualidade ganharam amplo espaço nas mídias tradicionais e digitais, o que pode estar relacionado à emergência da luta pelo direito de grupos minoritários, a contestação dos padrões heterocisnormativos, a escalada do conservadorismo no Brasil, o aumento dos crimes de homotransfobia e feminicídio, o surgimento de artistas representativos da comunidade LGBTQIAPN+, entre outras condições. Os estudos de gênero, em se tratando de campo multidisciplinar, se ocupam das relações entre os sexos a partir de olhares que considerem fatores sociais, políticos, culturais, econômicos, religiosos, biológicos, psicológicos e tudo mais que possa contribuir ao entendimento desse complexo fenômeno. Diante do exposto, diferentes áreas do conhecimento podem contribuir para o campo de estudo, e buscamos aqui refletir sobre de que maneira a semiótica enquanto disciplina ancilar, poderia lançar novas percepções sobre o fenômeno, e neste ensaio, especialmente como semiótica, gênero e comunicação podem dialogar.

Neste artigo investigamos como as produções discursivas nas mídias contribuem para a construção, desconstrução ou manutenção de ideias de gênero. Isso porque nos últimos anos muitas personagens do universo ficcional de filmes, novelas e séries assim como personalidades do meio artístico apresentaram novas e diferentes possibilidades relacionadas aos gêneros. Produções midiáticas como as séries americanas *Pose*, *Sex education* e o reality show *Rupaul's Drag Race*, a novela da Rede Globo "*A força do Querer*" e artistas como Pablo Vittar, Liniker e Gloria Groove no Brasil, Sam Smith e Lil Nas X nos Estados Unidos e Conchita Wurst na Áustria, são apenas alguns entre os inúmeros exemplos do que nos referimos, uma possibilidade de pensar para além da normatividade.

Particularmente neste ensaio nos concentramos nos discursos acerca das manifestações *queer*, tendo em vista as implicações sociais que sondam a temática e são notórias tanto na reverberação de discurso de ódio, preconceitos e estereótipos midiáticos, quanto em exclusão e manifestação de violências. Ou seja, discutir a presença dessas personagens, de seu corpo e fala enquanto discurso e

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista.

o que se produz de discurso sobre essas presenças, é fundamental para a reflexão acerca das relações na sociedade, na mídia e para além delas. Tomamos para análise as produções discursivas veiculadas no Instagram de Pabllo Vittar, a *drag queen* com maior número de seguidores em rede social no mundo. No Instagram são 12 milhões de seguidores, 2,4 milhões no Twitter, 2,2 milhões no Facebook e 7,5 milhões no TikTok. A cantora que iniciou a carreira musical no ano de 2015, em 2017 lança seu primeiro álbum de estúdio junto a Sony Music Brasil e se torna o artista *drag queen* mais executado em todas as plataformas digitais. Com quatro álbuns de estúdio lançados em um intervalo de cinco anos, suas músicas figuraram entre as mais tocadas, estando no Hot 100 *Airplay* da Billboard Brasil, no top 10 em Portugal, nos *charts* da Billboard estadunidense nas categorias *Dance/ Electronic Songs* e na *World Digital Songs*. Pabllo Vittar realizou duetos também com artistas internacionais como Thalia, Charli XCX, Marina Diamonds, Major Lazer, Diplo e participou do álbum de remixes "*Dawn of Chromatica*" de Lady Gaga.

Apesar do bom desempenho nas paradas musicais, presença constante em programas de televisão, prêmios, milhares de visualizações de seus clipes e reproduções de suas músicas nos *streamings*, capas de revista e campanhas publicitárias, a artista não se viu livre das polêmicas e especulações midiáticas criadas em torno de sua identidade sexual. Talvez pela curiosidade e desconhecimento das pessoas acerca das discussões de gênero, muito se fantasiou no imaginário sobre o que Pabllo Vittar representava ou mesmo era, se *drag queen*, se mulher transgênero, travesti, *cross dresser*, se homem ou mulher, gay afeminado, uma personagem ou ela/ ele mesma (o), se gênero fluído, não binário, uma ampla lista de possibilidades. Sendo exatamente esse amplo espectro de possibilidades de sentidos produzidos pelos regimes de presença de Pabllo na mídia, sobre a qual nos interessamos neste ensaio, quais efeitos de sentido emergem de seu modo de presença nas fotos publicadas em seu Instagram, sobretudo investigar e compreender como se mostra, como é vista e como é apresentada pela mídia.

Nos propomos a verificar a partir da análise das fotografias de Pabllo Vittar como se constroem os efeitos de sentidos de masculino, feminino e de outras possibilidades que venham a emergir, e como esse trânsito entre expressões é percebido pelos enunciatários – seguidores e reproduzidos pelo destinatário - mídia. Desse modo partimos do arcabouço teórico-metodológico da semiótica francesa, particularmente da semiótica figurativa e plástica proposta por Greimas (1984/1994) e seus partidários (Floch, 1995; Oliveira, 2004). O *corpus* de imagens analisadas é composto por 44 fotografias extraídas em um intervalo de publicações entre janeiro de 2017 e setembro de 2021. E temos como hipótese que a partir de estratégias plásticas e figurativas Pabllo Vittar explora as expressões de gênero de modo diverso criando efeitos de sentido igualmente diversos sobre masculinidade e feminilidade. Os resultados mostram que o modo como Pabllo transita e flui entre as expressões de gênero permitiu a emergência de novos e diversos sentidos sobre a forma como as

pessoas podem se expressar para além do binômio masculino-feminino. E essa ampliação do espaço para experiências em relação às expressões de gênero, cria uma confusão de sentidos sobre a identidade dela, certa impenetrabilidade que seduz e confunde seguidores e mídia, e por isso mesmo amplia as possibilidades devido à dificuldade de nominar, definir e determinar.

DISCUSSÕES EM TORNO DA TEMÁTICA DE GÊNERO E SEXUALIDADE

Antes de emprendermos a análise do *corpus* alvo deste ensaio, se faz necessária uma breve reflexão sobre o estado da arte das discussões em torno da temática de gênero. Partimos então, da perspectiva de Judith Butler, que afirma ser o sexo o próprio gênero, “se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como interpretação cultural do sexo” (Butler, 2003, p. 25). Segundo Butler o sexo não pode ser qualificado como uma facticidade anatômica pré-discursiva, a medida em que é sempre apresentado como tendo sido gênero desde o começo. Ao questionar o caráter essencialista e naturalista do gênero assim como do sexo, e por se opor a uma categoria estável e permanente de mulher, Butler propõe visões alternativas às teorias feministas vigentes (BUTLER, 2010, p. 18). Para Butler não se deve operar uma distinção entre corpo e mente tal como na filosofia ocidental, assim como o corpo não é algo natural, mas também uma construção mediada pelos instrumentos sociais de poder, o que levaria uma criança educada pelos códigos vigentes, por exemplo, a se tornar uma mulher dentro desses moldes. Ao desconstruir o caráter essencialista do sujeito “mulher”, Butler assinala para a existência de gêneros inteligíveis, aqueles em que há coerência e continuidade entre sexo, gênero e sexualidade, o que Butler (2003, p. 216) define como “grade de inteligibilidade cultural” como “matriz heterossexual”. Segundo Baggio (2020), uma matriz marcada pelo binarismo e relação entre os sexos opostos, sendo a categoria do sexo formada pelo par fêmea e macho; a de identidade de gênero, por mulher e homem; e a de expressão de gênero, por feminino e masculino, sendo outras possibilidades vista como não naturais. Pela lógica da matriz, uma pessoa identificada com o sexo macho no nascimento deverá obrigatoriamente assumir a identidade homem e expressar um parecer (organização corporal, gestos, cabelos, roupas, comidas preferidas, profissão etc.) masculino (BAGGIO, 2020, p. 225). Contudo, há a existência de gêneros que parecem romper com tal lógica inteligível, como as pessoas transgêneros e intergêneros, ruptura que lhes legará a um lugar de marginalidade. Esses corpos, segundo Butler, são capazes de criar e difundir “matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero” (BUTLER, 2010, p. 39). Ao contestar a essencialidade do gênero, especificamente da “mulher”, Butler instaura uma visão de construção e contínuo devir, algo que pode parecer cristalizado, mas é movente e em constante transformação, “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a

qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2010, p. 59).

Ainda para que entendamos o objetivo e os resultados deste ensaio, precisamos resgatar alguns conceitos como sexo biológico, identidade de gênero, expressão de gênero, orientação sexual, *queer* e *dragqueen*, recapitulação breve, mas necessária à compreensão da análise do *corpus* de pesquisa. Quando nos referimos ao sexo biológico tratamos do “conjunto de informações cromossômicas, órgãos genitais, capacidades reprodutivas e características fisiológicas secundárias que distinguem machos e fêmeas” (ABGLT, 2015), importante assinalar que algumas pessoas apresentam uma combinação de ambos caracteres sexuais e são nomeadas como intersexo. Já a identidade de gênero trata-se do modo como o sujeito se entende em um espectro entre masculino e feminino, da combinação de ambos ou ainda além disso, e isso acontece independentemente do sexo biológico. Trata-se, portanto, de uma convicção íntima, interna e individual, ou seja, é uma experiência pessoal, uma percepção que se tem de si mesmo (ABGLT, 2015). Contudo a inscrição dos gêneros nos corpos está sempre atrelada aos contextos culturais, logo as identidades sexuais são definidas pelas relações sociais e pelas redes de poder das sociedades (LOURO, 2000, p. 11).

A expressão de gênero ou ainda performance de gênero é o modo de presença que o sujeito escolhe se apresentar e contempla um conjunto de códigos estéticos e estilísticos que permite a pessoa expor sua identidade de gênero, contudo isso não significa que deva estar sempre alinhado à identidade de gênero que se identifique, por exemplo, é possível apresentar uma expressão diferente da identidade. O conjunto a qual nos referimos diz respeito ao vestuário, estética dos cabelos, do corpo, modos de falar e agir, comportamentos e tudo aquilo que permita um reconhecimento de sua identidade socialmente, já que se trata também de uma construção social, contudo as expressões de gênero ainda assim não definem identidade de gênero nem orientação sexual. Ainda sobre a expressão de gênero, alguma de suas manifestações pode ter intencionalidade artística, como é o caso das *drag queens*, *drag kings* e *drag queer*. Consideradas expressões artísticas, a *drag* muitas vezes abrange performances e paródias de papéis de gênero e sexualidade, sendo as *drag queens* representações do feminino, os *drag kings* do masculino e *drag queer* uma representação mista ou de não binariedade. Portanto, são expressões artísticas que experimentam a inversão dos gêneros como entretenimento e espetáculo, e não necessariamente como identidade ou orientação sexual, sendo assim qualquer pessoa pode performar desta maneira independente de gênero, orientação sexual ou corporalidade (JESUS, 2012 apud OLIVEIRA, 2020). Diante o exposto sexo biológico, identidade de gênero e expressão de gênero não precisam ser correspondentes, como assinalado por Butler (2010) há uma falha na lógica da existência de gêneros inteligíveis, porque nesses casos há uma interpretação de não coerência e continuidade entre sexo, gênero e sexualidade.

E o mesmo ocorre na dimensão da orientação sexual, que corresponde à atração física, sexual e romântica por um ou mais gêneros.

São diversos os tipos de orientação sexual, contudo três delas se tornaram mais populares e discutidas, o que não inviabiliza a existência das demais, sendo a que se caracteriza pela atração sexual, afetiva ou física pelo mesmo sexo/gênero (homossexualidade), pelo sexo/gênero oposto (heterossexualidade) ou pelos dois sexos/gêneros (bissexualidade) (ABGLT, 2015). Talvez menos corrente no cotidiano, mas nem por isso menos importante, encontramos o uso do termo *queer*, que segundo Safatle (2015) originalmente era empregado para referir-se a algo bizarro, excêntrico ou estranho, e foi comumente usado para designar os homossexuais de forma jocosa a partir do século XIX. Emprego que mudou de sentido a partir dos anos 80 quando o termo foi reivindicado e ressignificado pelo movimento LGBT. De acordo com Louro (2016) o *queer* é a pessoa que apresenta uma sexualidade desviante e que não quer se tolerado ou integrado, talvez possamos dizer que se tratam dos sujeitos que constituem o que Butler chamou de matriz rival e subversiva, “é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do 'entre-lugares', do indecível” (LOURO, 2016, p. 7-8). Com a ressignificação do termo *queer*, ele passa a ser usado também enquanto uma “teoria *queer*”, emprego inicialmente feito pela feminista italiana Teresa de Lauretis (SAFATLE, 2015, p. 178), portanto o *queer* se refere tanto a uma atitude transgressiva quanto uma teoria.

O TRÂNSITO ENTRE AS EXPRESSÕES DE GÊNERO

O regime de presença de Pablllo Vittar na mídia apresentou algumas mudanças desde suas primeiras aparições em vídeo clipes, ensaios fotográficos para divulgação de suas músicas, participação em programas de TV e publicações em suas redes sociais oficiais. Embora na maioria das aparições os registros mostrem sua personagem feminina enquanto performance *drag queen*, às vezes o artista por trás se permite entrever ou mesmo se ver por inteiro. Sobre a personagem adotada em suas performances, o artista já explorou ao longo dos anos de carreira, diferentes cores, texturas e cumprimentos de cabelo, apostou em curvas mais acentuadas e ora menos marcadas, *looks* sensuais e outros mais conceituais. Mudanças e investigações comuns na arte *drag queen*. A seguir o que trazemos como resultado da investigação e proposição de discussão, é um *corpus* de imagens extraídas do perfil do artista na rede social Instagram, em que podemos vê-lo transitando entre as expressões de gênero masculino e feminino, e ainda por um possível “espaço aberto” às experimentações, em que as figuras representativas de cada gênero se mesclam e criam novas possibilidades de sentido.

A EXPRESSÃO DO FEMININO

Ao emprendermos a análise do *corpus* de imagens publicadas no *feed* do perfil de Pablllo Vittar, observamos alguns traços plásticos e figurativos recorrentes que parecem contribuir para a construção de um simulacro do feminino em seu regime de presença. Para melhor entendimento da construção desse efeito de sentido, nos guiaremos por duas dimensões; a da corporeidade e do vestuário.

Figura 1 – Fotomontagem



Fonte: Elaboração própria a partir do Instagram – www.instagram.com/pablllovittar

Nas aparições de Pablllo Vittar caracterizado em sua persona *drag queen*, primeiramente notamos como há uma incidência maior de registros de seu corpo perfilado, assim como um foco maior em seus glúteos. O perfilamento do corpo assim permite uma visualização mais clara de suas silhuetas, curvas bem marcadas que reforçam o efeito de sentido de um corpo feminino. Neste caso, podemos identificar como o formante eidético é acionado enquanto estratégia de construção do simulacro de um corpo extremamente feminino, levando-se em consideração a ideia senso comum de que mulheres apresentam muitas curvas, têm o “corpo violão” e etc. E de fato em alguns registros Pablllo posa explorando *hexis* corporais tão ousadas que parece formar uma letra “s”, como se forçasse a projeção dos glúteos em direção a câmera. Importante frisar o lugar que a figura da “bunda” ocupa no imaginário sobre a mulher brasileira, por isso talvez a ênfase nessa parte do corpo para a evocação da representação feminina e não do seio por exemplo. O fato de Pablllo Vittar não ser adepta de “enchimentos”, sobretudo nos seios, colabora para o deslocamento da atenção para as curvas de sua bunda e coxas, percurso que também é conduzido pelos cabelos, frequentemente longos, e que terminam nessa altura do corpo. Como vemos, a dimensão topológica dos registros

também costuma favorecer uma angulação de baixo para cima, ampliando o acesso à região e a proporção entre a bunda e o restante do corpo. A bunda da mulher brasileira que já foi explicitamente explorada pela mídia, principalmente no carnaval das escolas de samba, pode ser evidenciada por Pabllo como estratégia figurativa da construção de ideal de feminilidade e sedução. O corpo vestido amplia os efeitos de sentido, porque a roupa com seu “cromatismo, materialidade, corporeidade e forma” confere ao sujeito amplitude (solta vs presa; folgada vs apertada); espessura (grossa vs fina; rígida vs moldável/flexível; dura vs macia; estática vs dinâmica); consistência (firme vs frouxa, dura vs mole, pesada vs leve) textura (áspera vs aveludada) (OLIVEIRA, 2007, p. 27). Em Pabllo o corpo vestido na representação da feminilidade encontra em modelagens curtas e ajustadas ao corpo, rendas, transparências, estampas e cores fortes a estratégia cromática e eidética capaz de ampliar a visualidade das curvas, da pele desnuda que revela e desperta curiosidade.

A roupa não veste um suporte vazio, o corpo. Ao contrário, sendo carregado de sentido na sua malha de orientações, o corpo interage com as direções da roupa que, por sua vez, atuam como seus direcionamentos. Orientação com direção é sentido que se processa nos imbricamentos dessas duas plásticas expressivas que se sincretizam para veicular coesamente um mesmo plano de conteúdo. O sentido de uma roupa se completa ao vestir um corpo, quando o corpo vestido assume a sua competência de produzir uma visualidade para o sujeito, mostrando pelos seus modos de estar no mundo, o seu ser (OLIVEIRA, 2007, p. 24).

Um fato extremamente importante no regime de presença de Pabllo enquanto personagem feminina está na performatividade estética naturalista que o artista cria, diferenciando sua *drag queen* das demais pela proximidade com um modelo ideal de mulher bela. Mesmo explorando alguns registros com maquiagem pesada e figurinos excêntricos, tal como as *drag queens* dos *shows* de boate, na maioria das vezes Pabllo aposta em usar poucas roupas, mostrar bastante a pele e usar seu próprio corpo desnudo para a construção do corpo feminino. Assim como as perucas do tipo *lace*, feitas de cabelo humano, que podemos considerar nesse caso como parte do figurino, criam um super efeito de realidade e de cabelo natural, as *lingeries*, *biquínis*, *collants* e demais peças de vestuário justas e pequenas criam o efeito de um corpo real. Neste caso, enquanto algumas *drag queens* usam muitas roupas, inclusive sobreposições de peças, acessórios grandes e mostram o mínimo do corpo para não deixar entrever um corpo masculino por baixo, Pabllo usa o mínimo e expõe o máximo que pode. Talvez seu próprio tipo físico contribua para essa performatividade e modo de exposição, tornando-se assim parte de sua estratégia no simulacro de um corpo feminino. Embora o artista tenha 1,87 de altura, o efeito de sentido de um corpo feminino é construído a partir de estratégias na dimensão topológica, como na angulação da câmera, cenários vazios e amplos, e registros solitários, já que desse modo não há outro elemento com a qual se possa fazer comparações de tamanho. Já em clipes e ensaios sensuais, por exemplo, com modelos masculinos, Pabllo é

frequentemente colocada deitada ou sentada entre eles, o que altera a percepção da relação entre a altura deles, o que, contudo, não prejudica o efeito de sentido desejado, uma vez que Pablo também opera a figura do tipo “mulherão”. No espaço enunciativo dos comentários das publicações dessas imagens, alguns nos dão pistas da percepção que os seguidores têm desse regime de presença. Uma seguidora comenta “a pablo tem mais corpo que eu”, seguido de elogios como “bunda perfeita”, “gostosa”, “chamaria essa menina de deusa toda hora” e “tá linda fenomenal”. Embora não esteja no escopo deste ensaio analisar o conteúdo dos comentários, o que notamos é que entre eles há um grande número de elogios em relação aos atributos corporais femininos, como a bunda e as coxas, cantadas, e a predominância do pronome de tratamento no feminino, o que confirma o reconhecimento de sua performance enquanto expressão do feminino.

A EXPRESSÃO DO MASCULINO

Figura 2 – Fotomontagem



Fonte: Elaboração própria a partir do Instagram – <https://www.instagram.com/pablovittar/>

A frequência com que o artista por trás da *drag queen* aparece na mídia é muito menor em relação à personagem, contudo o registro de suas aparições nos permitiu analisar e traçar diferenças importantes nas estratégias. Para isso nos deteremos ainda na análise do regime de corporeidade e no vestuário a partir da observação dos formantes plásticos e figurativos. A começar pela *hexis* corporal, notamos nesses registros que Pablo se registra e deixa registrar em poses mais frontais, à medida que na figura feminina explora o perfil. Topologicamente o registro de perfil, como vemos nas imagens, valoriza a região dorsal e o acesso ao abdômen, partes do corpo que figurativizam o valor de força, robustez; masculinidade. Assim como na figura feminina, aqui o artista também expõe bastante o corpo e a pele, contudo o foco deixa de ser a bunda e passa a ser a região genital,

que com uma leve projeção do quadril evidencia o volume na cueca. Temos, portanto, uma estratégia visual comum às propagandas de roupa íntima masculina, dorso desnudo, abdômen malhado e foco no genital, sendo esse último item importante na retórica da masculinidade. Outra estratégia plástica que diferencia ambos regimes de presença está na dimensão cromática das imagens, à medida que os registros da personagem *drag queen* apresentam cores vibrantes, os da figura masculina apostam em cores mais opacas, além dos cenários que parecem mais cotidianos e domésticos, criando também uma distinção de status entre a figura feminina “diva poderosa” e o “garotão”. Diferentemente do corpo belo e perfeito performado na figura feminina, em seu regime de presença masculino podemos entrever imperfeições, marcas de expressão, a textura da pele, talvez pelo uso menos intenso de edições de imagens e filtros; vemos um corpo mais próximo do real. Notamos aqui, inclusive, uma reprodução dos valores que cobram da mulher a perfeição enquanto ao homem cabe a liberdade e espontaneidade de ser como é. Como já apontado o corpo vestido é um enunciado e uma enunciação, e o que vemos nos registros é um corpo masculino trajado com um vestuário que parece confortável, que dá mobilidade e liberdade ao corpo, que parece cumprir a dupla tarefa de ser apreciado, mas ainda mais de ser cômodo, diferentemente dos trajes femininos, que seduzem, mas não parecem confortáveis. Exceto claro, pelo ensaio do artista usando conjunto *jeans*, tecido robusto e resistente tal como a masculinidade que por vezes deseja afirmar. Interessante notar como tanto no corpo quanto no vestuário se operam estratégias bem-sucedidas da construção de um efeito de sentido de masculino e feminino, e como se reproduzem os valores e preconceitos atribuídos aos gêneros. No espaço destinado aos comentários das imagens notamos que ao aparecer no regime de presença masculino, surgem falas de comparação, demonstrações de ignorância sobre os conceitos de identidade e expressão de gênero, alternância entre o uso dos pronomes e também exaltação aos atributos do corpo masculino. Entre os comentários os seguidores pontuam “tão bonito sem Pablo”, “assim tá melhor”, “muito louco ver seu perfil, sendo menino é uma graça, e como mulher é linda e exuberante”, “te acho bonita de peruca”, “sendo homem é mais bonito”, “que gostoso/a”, “muito gostosa, um cheiro minha nega”, “pacotão mô”. Como vimos, a alternância entre os regimes de presença de feminilidade e masculinidade parecem causar certa estranheza, surpresa e talvez até dúvida entre alguns seguidores.

ESPAÇO ABERTO ÀS EXPERIMENTAÇÕES

Para além da análise desses regimes de presença circunscritos em um binômio masculino-feminino, nos atentamos para alguns registros que assinalam para um regime que não se encontra em nenhum desses extremos, mas no diálogo entre os dois. Pablo por vezes opera estratégias enunciativas que diferentemente das outras analisadas, não se mostram como marcadores de uma posição, mas como um espaço aberto às possibilidades.

Figura 3 – Ensaio fotográfico



Figura 4 – Pablllo tomando sol



Fonte: <https://www.instagram.com/pablllovittar/vittar/>

Enquanto os outros dois regimes de presença se caracterizavam pela clara expressão de gênero masculino e feminino, aqui notamos diferentes elementos dialogando no mesmo corpo, corpo esse que performa de modo dissonante em relação ao que veste, e cria um efeito de sentido de ruptura da continuidade, podendo ser até entendido como incoerente e transgressor. Isso porque, como exemplificado na figura 3, temos Pablllo “montada” em sua *drag queen*, maquiada, calçando par de salto alto, mas com o dorso e peitoral masculino à mostra, lançando dúvidas sobre se masculino ou feminino. O mesmo acontece na figura 4, em que Pablllo fora da personagem, toma sol usando um fio dental. Outros artistas apresentam um regime de presença comum ao de Pablllo, mesclando figuras do universo masculino e feminino, e criando novas possibilidades de sentido como nos casos das cantoras Liniker, Gloria Groove e Conchita. Embora entre os exemplos apresentados caiba uma distinção entre identidade de gênero, expressão de gênero e orientação sexual, aqui enquanto análise discursiva do texto visual, nos interessa mostrar como esses artistas têm em comum um regime de presença capaz de criar um espaço de possibilidades que abarque identidades e expressões diversas, inclusive aquelas inominadas. Por isso mesmo não nos interessa encontrar um nome, ou resgatar termos como neutro, agênero, andrógino e não-binária, já que a suposta precisão do termo reduziria aquilo que vemos. E o que vemos nesse regime de presença não precisa ser mais uma expressão de gênero catalogada, mas uma possibilidade de descontinuidade entre a lógica da coerência entre sexo, gênero e sexualidade. Sendo assim, a eventual dificuldade que as pessoas tenham ao lidar com o trânsito entre o masculino e feminino, e sobre esse lugar indefinido em que os elementos se mesclam, seja na figura de Pablllo ou de qualquer outra pessoa, é nesse mesmo lugar em que emergem os preconceitos; que surgem possibilidades novas e diferentes de sentido.

MÍDIA E REPRESENTAÇÃO

Para além dos objetivos deste ensaio nos pareceu importante, mesmo que brevemente, analisar o modo como parte da mídia abordou as expressões de Pabllo.

Figura 5 – Capa da revista Pop.se



Fonte: DECORNAUTAS, 2019.

Figura 6 – Capa da revista Quem



Fonte: PACILIO, 2020.

Na capa da revista *Pop.se* (Fig. 5), Pabllo é apresentada em uma montagem em que o artista e sua obra aparecem juntos, como que um encontro entre o feminino e o masculino que habitam o mesmo sujeito. Vemos aqui as mesmas estratégias que discutimos anteriormente, nota-se também o jogo cromático entre as cores azul e rosa, frequentemente associadas a meninos e meninas, e que permeiam todos os elementos do *layout*; plano de fundo, tipografia, figurino, acessórios e maquiagem. Importante destacar a opção da revista em não usar qualquer título ou chamada na capa com intuito de apresentar o artista, vazio que cria um efeito de sentido de liberdade à interpretação sobre as duas pessoas que ali se vê. A revista *Quem* (Fig. 6) aposta em uma abordagem focada na personagem feminina, trazendo Pabllo em um registro muito semelhante àqueles postados em suas redes sociais. O interessante é o modo como o texto verbal desempenha papel importante e provocativo, quando brinca com a ideia de que Pabllo Vittar é sinônimo de rainha e se escreve de “tal forma”, e de certo modo suscita a polêmica questão em torno do uso correto do pronome ao se referir ao artista, e mesmo sobre ser uma personagem feminina que usa um nome tido socialmente como masculino.

Figura 7 – Revista Capricho



Fonte: ZOCCHI, 2017.

Figura 8 - Revista Contigo!



Fonte: CAPRICHIO, 2017.

Figura 9 – Revista Rolling Stone



Fonte: NUNES, 2018.

A revista *Capricho* (Fig. 7) também aposta em apresentar a personagem e não o artista por trás, contudo o faz de modo mais romântico, explorando, talvez, uma versão mais coerente com seu público adolescente. Então Pablo aparece sorridente, menos sensual, com maquiagem mais leve em um cenário de tecido flanelado rosa. O enunciado da capa dissipa qualquer dúvida sobre o convidado, trata-se de uma *drag queen*, inclusive a mais famosa do país, neste caso ficando explícito que o uso dos pronomes femininos se deve ao fato de ser uma personagem feminina. Desse modo, parece que o editorial evita qualquer constrangimento ou críticas por parte de leitores mais conservadores. Diferentemente das outras revistas que apostaram em mostrar as expressões masculina e feminina, fazer provocações quanto ao uso dos pronomes ou ainda esclarecer que se trata de uma arte *drag queen*, as revistas *Contigo!* (Fig. 8) e *Rolling Stones* (Fig. 9), parecem evitar adentrar às questões de gênero na construção de seus textos verbais. A *Contigo!* não se refere à Pablo nem no masculino nem no feminino, tão pouco como artista *drag*, mas indaga “quem é este fenômeno?”. Interessante a estratégia que a revista encontra para ao mesmo tempo enfatizar o grande sucesso de Pablo e evitar equívocos ou polêmicas ao tratá-lo no masculino ou feminino indevidamente. O receio da revista fica evidente em um texto complementar logo abaixo do título, em que há uma recorrência à fala do próprio artista sobre questões de sexualidade: “a cantora (ou cantor, já que prefere evitar definição de gênero!) quebra barreiras, atrai multidões e se posiciona como importante peça na causa LGBT: “Não decidimos nossa sexualidade, nascemos assim”. A revista *Rolling Stones* também segue estratégia semelhante ao referir o artista como “fascinante fenômeno”, contudo dispensou textos complementares, o que não diminui a impressão de que estão evitando cometer equívocos ao se referir a Pablo.

Figura 10 – Capa da revista Joyce Pascowitch



Fonte: PORTALGAY1, 2017.

Figura 11 – Capa da revista GQ



Fonte: LADOA, 2020.

A revista *Joyce Pascowitch* (Fig. 10) apresenta um enunciado que diferentemente dos anteriores, não esclarece, provoca ou evita questionamentos, mas cria uma confusão de sentidos. Com o título “Audácia. A pessoa do ano. Pablllo Vittar, ela é o cara”, a revista cria uma confusão semiótica que parece não contribuir nem para as discussões de gênero ou sobre a arte e cultura drag nem para a apresentação do próprio artista que estampa a capa. A revista *GQ* (Fig. 11) trouxe Pablllo em sua capa após eleger-lo o homem do ano de 2020, interessante que o veículo reconhece e premia o artista, que se identifica como homem cisgênero *gay*, contudo opta por estampar a personagem feminina sobre a qual se lê escrito em inglês; “homem do ano”. Neste último caso, as estratégias visuais e verbais se justapõem e de modo simples, provocam e esclarecem. Como se dissesse, “sim ele é um homem que dá vida à uma personagem feminina, ele é uma *drag queen!*”

CONCLUSÃO

Este trabalho surge do anseio de se produzir trabalhos que discutam questões de gênero e sexualidade nas mídias a partir de estudos no campo da comunicação e da semiótica. Então decidimos empreender essa breve investigação e discussão cientes do desafio, e da convicção de que representa apenas um ensaio, carecendo de maior aprofundamento teórico e metodológico. Como apontamos ao longo da discussão, o regime de presença de Pablllo Vittar em suas redes sociais consolida uma expressão de gênero tipicamente masculina e outrora feminina, o que parece estar de acordo com os valores culturais vigentes sobre esses dois gêneros. Contudo, a investigação também nos assinalou para a existência de um terceiro regime de presença, em que esses diferentes conjuntos de elementos, a priori opostos dentro de uma lógica binária de gênero, se mesclam e permitem um espaço aberto para a emergência de sentidos diversos e novos. E esse espaço não abarca somente as

expressões já conhecidas como alternativas ao binômio masculino-feminino, mas qualquer uma que venha a existir, como um espaço livre para experimentação estética, mas também sexual, afetiva, de identidade e etc. Então seria como se esses regimes difusos e misturados das expressões padrões operassem como dito por Butler (2003), uma ruptura na continuidade e na lógica sexo, gênero, identidade e orientação sexual/ afetiva. E como vimos brevemente na análise de alguns comentários e capas de revista, se as expressões feminina e masculina operadas por corpos tidos como incongruentes a esses gêneros abrem discussões e oportunidades, esse outro regime caracterizado pela mistura de ambos tende a expandir o universo de possibilidades. Acreditamos que a contribuição da semiótica e dos estudos em comunicação sejam importantes para a ampliação do olhar sobre as questões de gênero e suas representações nas mídias. E cientes da incompletude deste ensaio e de sua capacidade de responder ou discutir todas as questões suscitadas, por ora o encerramos convidando os pesquisadores da área de comunicação a realizarem futuros trabalhos que discutam a questão de gênero para além da visão predominante heterocisnormativa, a fim de contribuir para a revisão dos preconceitos naturalizados no campo midiático, artístico e também acadêmico.

REFERÊNCIAS

- ABGLT. **Manual de comunicação LGBT: Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais.** ABGLT – Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. Disponível em:< file:///C:/Users/Windows10/Desktop/Sexologia/Artigo%20Pablo/Manual-de-Comunica%C3%A7%C3%A3o-LGBT.pdf>. Acesso em: 15 de setembro de 2021.
- BAGGIO, Adriana Tulio. **Operação semiótica da categoria gênero: proposta de um modelo teórico-metodológico**. GALÁXIA (SÃO PAULO. ONLINE), v. 45, p. 223-239, 2020.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAPRICO. Pablo Vittar diz que Anitta se ofereceu para ser sua empresária. **Capricho**, 24 set. 2017. Disponível em:<https://capricho.abril.com.br/entretenimento/pablo-vittar-diz-que-anitta-se-ofereceu-para-ser-sua-empresaria/>. Acesso em: 30 set. 2021.
- DECORNAUTAS, 2019. Pablo é POP. **Portal Pop.se**, 16 out. 2019. Disponível:<https://pop-se.com/2019/10/16/pablo-e-pop/>. Acesso em: 10 out. 2021.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido.** Petrópolis: Editora Vozes, 1975.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica.** Vários tradutores. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos.** Brasília: Autor, 2012.
- LADOA. Pablo Vittar é destaque da premiação Homem do Ano da revista GQ brasileira. **LADO A**, 05 dez. 2020. Disponível em:<https://revistaladoa.com.br/2020/12/noticias/pablo-vittar-e-destaque-da-premiacao-homem-do-ano-da-revista-gq-brasileira/>. Acesso em: 10 out. de 2021.
- LANDOWSKI, Eric. **Interações Arriscadas.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2016.
- LOURO, G. L.. **Corpo, escola e identidade.** Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 25, n.2, 2000.
- NUNES, Caian. Pablo Vittar é capa da revista Rolling Stone Brasil: “Tenho orgulho do que sou”. **Popline**, 17 jan. 2018. Disponível em:<https://portalpopline.com.br/pablo-vittar-e-capa-da-revista-rolling-stone-brasil-tenho-orgulho-que-sou/>. Acesso em: 10 out. 2021.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **As semioses pictóricas.** In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). **Semiótica plástica.** São Paulo: Hacker Editores, 2004a. p.115-158.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Semiótica plástica ou semiótica visual?** In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004b. p.11-25.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Nas interações corpo e moda, os simulacros**. In: XIII Colóquio do Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2007, São Paulo - SP. CD-Rom do XIII Caderno de textos do Centro de Pesquisas Sociossemióticas [no prelo]. São Paulo: Documentos do Centro de Pesquisa Sociossemióticas, 2007. v. 1. p. 1-20.

PACILIO, Isabela. Pabllo Vittar: "Ser artista na foto é incrível, mas estar no palco é o que me dá vida". **Quem**, 24 jul. 2020. Disponível em:<<https://revistaquem.globo.com/Capa/noticia/2020/07/pabllo-vittar-ser-artista-na-foto-e-incrivel-mas-estar-no-palco-e-o-que-me-da-vida.html>>. Acesso em: 10 out. 2021.

PORTALGAY1. Pabllo Vittar confessa que pretendentes têm falhado na hora H: 'Ficam nervosos'. **Portal Gay1**, 15 dez. 2017. Disponível em:<<https://gay1.lgbt/2017/12/pabllo-vittar-confessa-que-pretendentes-tem-falhado-na-hora-h-ficam-nervosos.html>>. Acesso em: 10 out. 2021.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio. **Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler**. In: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Tradução de Regina Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

VITTAR, P. Pabllo Vittar: "Sou um menino gay. Não sou trans e não faria cirurgia de redesignação sexual". **Glamour**, 11 Ago. 2017. [Entrevista cedida a] Flávia Bezerra. Disponível em:<<http://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/Must-Share/noticia/2017/08/pabllo-vittar-sou-um-menino-gay-nao-sou-trans-e-nao-faria-cirurgia-de-redesignacao-sexual.html>>. Acesso em: 10 out. 2021.

ZOCCHI, Gabriela. 5 fotos lacradoras de Pabllo Vittar em seu 1º ensaio de capa. **Capricho**, 21 jun. 2017. Disponível em:<<https://capricho.abril.com.br/entretenimento/5-fotos-lacradoras-de-pabllo-vittar-em-seu-1o-ensaio-de-capa/>>. Acesso em: 30 set. 2021.

“HÁ DE SER O QUE A RODA TECER”: ANÁLISE DA COESÃO NARRATIVA NA SÉRIE A RODA DO TEMPO

Jardel Lucas Garcia (LE@D/UAb)¹
jardelgarcia.ti@gmail.com

INTRODUÇÃO

Qual a função das histórias nas nossas vidas?

Em seu famoso discurso de recepção do Prêmio Nobel de Literatura em 1950, William Faulkner afirmou que a única coisa sobre a qual vale a pena escrever é sobre o coração humano em conflito consigo mesmo, demonstrando uma angústia com os temas e preocupações dos jovens escritores contemporâneos à época. Tal afirmação condiz com o disposto por Rodrigues (2018) quando afirma que a narrativa, ao longo de toda a história humana, sempre teve a função de partilhar aventuras que não vivemos, mas que gostaríamos de ter vivido, e de conviver com pessoas e circunstâncias que não conhecemos, mas que aumentam a nossa própria compreensão humana. Esse é um exemplo do incômodo que Faulkner quer que os escritores sintam e escrevam a partir disso.

Contudo, escrever é um processo complexo. Field (2001), por exemplo, chama a atenção para a necessidade de que uma história tenha uma estrutura que a sustente, isto é, que constitua um relacionamento entre as partes que a compõem. O autor ressalta a necessidade de haver, então, um paradigma - isto é, um conceito, um modelo, um esquema, uma configuração, uma forma - que mantenha a coesão entre as partes de uma história. Coesão, por sua vez, pode ser compreendida como harmonia, como associação, como a qualidade daquilo em que todas as suas partes estão ligadas umas às outras (COESÃO, s.d.).

Manter a coesão de uma narrativa é importante para que a comunicação entre o produtor, o consumidor e o conteúdo seja efetiva (HARGOOD, MILLARD, WEAL; 2011), isto é, para que a obra se conecte com o seu público. Isso se justifica ainda mais pois nesta atual sociedade em rede em que vivemos o público torna-se cada vez mais também produtor (CASTELLS, 2002), isto é, mais e mais pessoas participam da produção e distribuição de conteúdo na rede, o que subsidia uma sociedade mais crítica nesse sentido. Além disso, disponibilidade de conteúdo online tem sido cada vez maior a cada ano - em se tratando de audiovisual, as tecnologias de streaming, tais como *YouTube*, *Netflix*,

¹ Mestrando em Pedagogia do eLearning na Universidade Aberta de Portugal (UAb) - Laboratório de Educação à Distância e eLearning da Universidade Aberta (LE@D).

Amazon Prime Video, Disney+, entre outras - têm ganhado cada vez mais espaço na vida das pessoas e ajudam a modificar a relação com os conteúdos.

Então, com base nesses pressupostos, o objetivo deste trabalho é analisar, sob o ponto de vista da coesão narrativa e das cinco variáveis de Hargood, Millard e Weal (2011), a presença dos elementos coesivos aqui descritos em *A Roda do Tempo*, série adaptada pela *Amazon Prime Video* da saga homônima do autor Robert Jordan, e como esses elementos contribuem para a experiência do espectador ao assistir a um episódio. O trabalho consistiu em analisar o trabalho dos autores, compreender o que são e como funcionam as cinco variáveis e aplicá-las a um episódio da série de maneira minuciosa, analisando, assim, o seu nível de coesão narrativa e os efeitos decorrentes disso.

COESÃO NARRATIVA EM OBRAS SERIADAS E AS CINCO VARIÁVEIS

A coesão não é algo específico da narrativa, mas refere-se a todo o discurso, a todo texto, escrito ou não, segundo a visão de Ukrainetz (2006). De acordo com a autora, ela está lá para unificar todas as unidades que compõem esse texto e fazê-lo um. E dentro das estruturas textuais possíveis, ela pode se manifestar através de conjunções (isto é, conectivos entre as orações), por pronomes (referenciando pessoas de maneiras diferentes), pelo léxico, pela repetição ou não de palavras e termos. Entretanto, essa noção de *um* não se resume a uma obra com capítulo único. Mesmo em narrativas serializadas, de acordo com McLachlan (2019), onde a história vai se tecendo ao longo de episódios, é possível haver coesão, já que o foco em algum personagem, arco, núcleo - que vai se alternando a cada capítulo - contribui para a narrativa maior. Ao mesmo tempo, mesmo havendo essa narrativa maior - isto é, a série como um todo ou uma temporada completa -, cada episódio também precisa ter o seu senso de conclusão ou resolução, ou seja, é preciso que o espectador perceba seu começo, seu meio e seu fim de maneira coesa, que conte uma parte (mesmo que individual) da história com algum senso de completude.

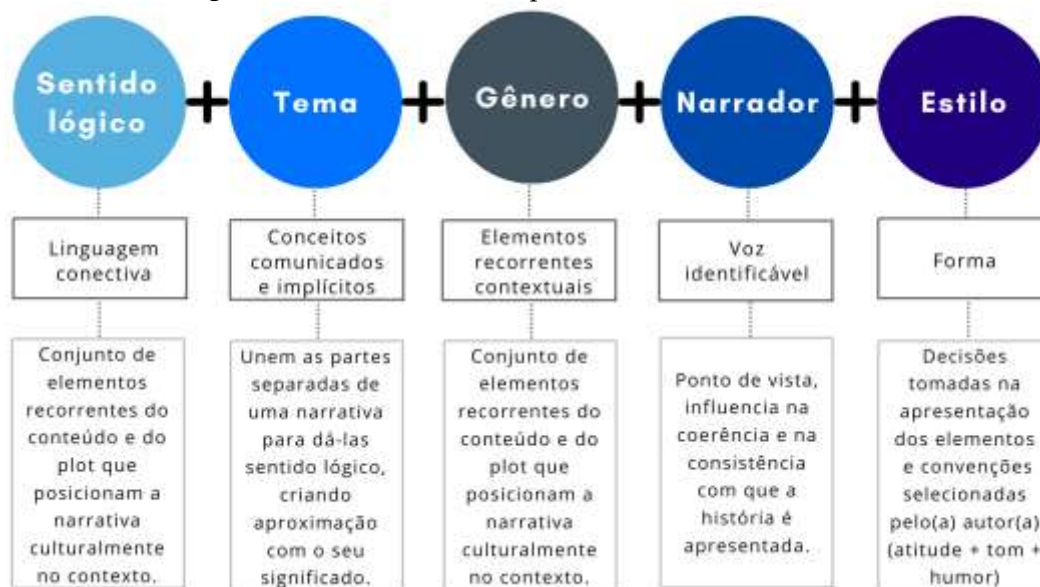
Martins (2019) demonstra, por exemplo, como séries de ficção científica como *Westworld*, do canal americano HBO, são interpretativas, que funcionam para despertar no espectador um senso investigativo para descobrir mistérios, criar teorias e analisar os quebra-cabeças que os segredos que as obras trazem. A autora nos diz, contudo, que essa visão da série como um desafio, como uma narrativa complexa, advém da sua coesão, isto é, só é possível abrir todas essas possibilidades investigativas e criativas para os espectadores por causa dos seus vários elementos que precisam se interconectar.

Dessa forma, de acordo com Hargood, Millard e Weal (2011), coesão narrativa trata da forma como os seus componentes são colocados juntos no discurso através do uso coerente da linguagem e da relação consistente entre autor e público. Há de se notar que os autores citam a palavra linguagem, e não apenas linguagem textual, isto é, todas as formas de linguagem (textual, visual, sonora) contam igualmente. De

maneira resumida, o que autores pontuam é que a coesão narrativa é aquilo que conecta o texto (em seu sentido mais amplo) para criar uma sensação de fluxo, de entendimento, de ligação entre as ideias que precisam ser transmitidas e compreendidas, isto é, de conexão.

O trabalho de Hargood, Millard e Weal (2011) traz, então, cinco variáveis básicas para medir a coesão de uma narrativa. Eles chamam a atenção para a necessidade de que essas cinco variáveis sejam consideradas juntas, isto é, são medidas de base para se entender o nível de coesão da narrativa quanto analisadas em conjunto e não isoladamente. Um exemplo do porquê disso reside no fato de que, como bem pontuam, a coesão vai muito além da coesão linguística: ela inclui dispositivos como o tema e o gênero narrativos que podem ser usados para unificar os elementos da história e promover a sensação de fluxo. Então, as cinco variáveis de coesão narrativa de Hargood, Millard e Weal (2011) são: 1) o sentido lógico, isto é, a linguagem conectiva em si para explicar a história; 2) o tema, ou seja, os conceitos comunicados implicitamente durante a história; 3) o gênero, que traz um conjunto perceptível de elementos recorrentes que contextualizam a narrativa; 4) o narrador, que precisa ser identificável e que comunica a história; e 5) o estilo, que se refere à forma como os elementos são apresentados. Um esquema que ilustra essas cinco variáveis e suas definições base está descrito na Figura 1.

Figura 1 – As cinco variáveis para medir a coesão narrativa



Fonte: do autor (2023), com base em Hargood, Millard e Weal (2011)

Explicando melhor cada um desses elementos da Figura 1, o sentido lógico pode ser compreendido como a presença de conjunções, isto é, de termos conectivos que ligam as partes do texto e do subtexto - sendo esse último composto das estruturas e mensagens não explícitas (HARGOOD; MILLARD, WEAL; 2011). E, mais uma vez, é preciso lembrar que isso não se refere

somente ao texto escrito. Isso quer dizer que elementos visuais e sonoros também são responsáveis por conectar as partes de uma narrativa.

Já o tema é aquilo que une as partes separadas de uma narrativa para sentido e coesão a ela. No caso de uma produção audiovisual, normalmente ela é composta de várias cenas gravadas separadamente, então, o tema é aquilo que vai conectá-las num sentido de progressão para a evolução da narrativa até a sua conclusão. Essa variável é o coração da coesão da narrativa, de acordo com as definições de Hargood, Millard e Weal (2011), pois é o que a aproxima dos significados que ela quer comunicar.

Por sua vez, o gênero da narrativa é o conjunto de elementos que se apresentam de maneira recorrente na história. Em geral, são características que vão se repetindo ao longo do conteúdo do plot que criam a cultura e posicionam a narrativa em algum contexto, o que é extremamente importante para que os consumidores da história consigam ter uma noção de espaço e tempo.

A quarta variável é o narrador, que é, em si, centro de onde a história é contada. Os autores pontuam que a consistência como o narrador é apresentado influencia diretamente para a consistência da história, ou seja, a sua presença é determinante para levar à coerência da história. Contudo, é preciso ter em mente que narrador não é necessariamente a voz de uma pessoa contando a história de maneira onisciente ou observadora, como normalmente se crê no senso comum: em uma obra audiovisual, a câmera pode ser o próprio narrador (SPALDING, s.d.), já que ela traz o ponto de vista sob o qual a história é contada.

Por fim, o estilo representa as decisões tomadas pelos autores para apresentar os elementos da história, isto é, refere-se à sua forma, à sua estética. Dentro dessa variável, estão a atitude, o humor, o tom da narrativa, ou seja, as convenções estilísticas que os autores selecionaram para compor o conteúdo da história.

A RODA DO TEMPO: DOS LIVROS PARA O STREAMING DE MANEIRA COESA

A Roda do Tempo é uma série lançada em 2021 pelo *Amazon Prime Video* como uma adaptação da saga literária homônima escrita pelo autor americano *Robert Jordan*. Até o presente momento, foi lançada apenas a primeira temporada que adapta, principalmente, arcos do primeiro livro da saga, composta por quatorze livros ao todo. Em resumo, a história trata de um mundo fantástico - aparentemente de um tempo medieval - assolado por um mal que volta de tempos em tempos - o Tenebroso - e que precisa ser combatido por um herói que pode salvar ou destruir o mundo conhecido - o Dragão Renascido. Esse herói - ou heroína - reencarna sempre a cada nova era e uma profecia da era atual diz que o Dragão já renasceu e o lado que o encontrar primeiro será o vitorioso. Nesse universo, existe o Poder Único, a junção das forças da natureza que pode ser canalizado pelas pessoas que têm esse dom - contudo, apenas mulheres podem fazê-lo, já que os homens foram

corrompidos nas eras anteriores pelo Tenebroso e, se canalizarem esse poder, podem enlouquecer e causar grande destruição. Essas mulheres que nascem com esse dom podem se tornar Aes Sedai - protetoras de todos, que usam os poderes para guerrear, curar, proteger as pessoas - e elas são um grande grupo de extrema importância política nesse mundo. A jornada da primeira temporada da série acontece inicialmente sob o ponto de vista de uma poderosa *Aes Sedai*, *Moiraine Damodred*, que está há anos buscando pelo Dragão Renascido após testemunhar a revelação da profecia. A série inicia quando ela encontra alguns jovens de idades próximas que, de acordo com o que foi previsto, podem ser o Dragão. A trama gira em torno do descobrimento de qual deles é a sua reencarnação e da perseguição das forças do Tenebroso, que crescem e se fortalecem a cada dia. Nesse percurso, as políticas, povos e forças desse mundo vão se revelar aos poucos. A primeira temporada teve oito episódios e já há previsões para as próximas serem lançadas nos próximos anos.

Com base nesta pequena sinopse, para este trabalho, foi selecionado um episódio apenas dessa primeira de *A Roda do Tempo* para análise de sua coesão narrativa por meio das cinco variáveis de Hargood, Millard e Weal (2011). A opção por um único episódio se deu pela necessidade de delimitar o objeto de estudo e obter um resultado conciso dentro do escopo deste trabalho, já que analisar a série em sua totalidade demandaria mais tempo em um trabalho mais amplo. Além disso, testar as cinco variáveis em um escopo menor - de um episódio de sessenta minutos - nos parece, a princípio, fazer mais sentido já que, em uma narrativa seriada, vários temas, contextos, estilos e pontos de vista podem ser abordados de maneiras muito diversas.

Assim, o episódio escolhido foi o quinto da temporada, intitulado *Blood Calls Blood*. A escolha por esse episódio se deu por algumas razões: primeiro porque ele está posicionado no meio da temporada, isto é, já houve uma construção de mundo que permitiu ao espectador compreender o funcionamento das suas dinâmicas; além disso, em uma primeira análise, o episódio se apresenta tanto esteticamente quanto narrativamente como bem construído. Dessa forma, a análise que a seguir visou comprovar essa percepção através da verificação da sua coesão.

ANÁLISE DA COESÃO NARRATIVA EM *BLOOD CALLS BLOOD*

VARIÁVEL 1: SENTIDO LÓGICO

Conforme apontado por Hargood, Millard e Weal (2011), o *sentido lógico* se dá através dos elementos conectivos do texto. Em *Blood Calls Blood*, há vários elementos que conectam a narrativa do início ao fim. A começar pelo aspecto temático, o episódio começa e termina com cenas de funeral - dois funerais diferentes - o que evidencia o caráter mórbido deste capítulo da história que vai tratar da morte em várias formas. A primeira cena (FIGURA 2) começa com uma cerimônia conduzida por mulheres para realizar o funeral de um importante membro das Aes Sedai, morta em batalha.

Quanto ao aspecto sonoro, a trilha dessa cena é um canto feminino, realizado por uma dessas personagens, que, de acordo com a própria produção do episódio em seus bastidores (2021), é um *kulning*, um canto nórdico utilizado para pastoreio de ovelhas. A direção do episódio afirmou que a escolha desse *kulning* se deu pelo fato de que ele é um canto que só pode ser feito por mulheres, isto é, são cantadas notas muito altas que os homens, por natureza, não conseguem alcançar. Isso faz todo sentido com a cerimônia e com a dualidade de gêneros que tanto a série quanto o episódio trabalham e querem demonstrar, o que será mais detalhado a seguir.

Já do ponto de vista visual, vemos um caráter ritualístico também no figurino - que é diferente dos episódios anteriores e demonstra a solenidade do momento. Também referente à questão visual, elemento ainda mais importante, é o formato da cena. Vemos um ritual circular, tanto na sua disposição vista de frente quanto quando visto de cima (FIGURA 3), o que, intencionalmente, é captado pela câmera no final da cena justamente para que o espectador faça uma conexão com a cena final, que será analisada logo a seguir.

Figura 2 – Cena inicial de Blood Calls Blood (primeiro funeral)



Fonte: A Roda do Tempo (2021)

Figura 3 – Funeral da cena inicial visto de cima (final da cena)



Fonte: A Roda do Tempo (2021)

Então, como esses elementos supracitados representam coesão narrativa do ponto de vista do sentido lógico? Vejamos a cena final do episódio.

Conforme mencionado anteriormente, o episódio apresenta dois funerais em duas cenas distintas, respectivamente, no início e no final. Sobre esse último, ele possui exatamente os mesmos elementos citados no primeiro. O tema da morte está lá - cujo texto é desenvolvido em torno dessa temática durante todo o episódio - e, dessa vez, vemos o funeral de um homem (FIGURA 4) - o guardião da Aes Sedai morta e velada no primeiro funeral, homem este que não suportou o peso da morte da companheira e acabou por cometer suicídio. Sobre a questão sonora, ouve-se, dessa vez, um canto gutural típico mongol cujas notas só podem ser alcançadas por homens, já que se trata de um canto extremamente grave, conforme também demonstrado nos bastidores do episódio (2021). Mais uma vez, a questão da dualidade de gêneros é evidenciada, tanto por esse aspecto sonoro quanto pela condução do ritual, desta vez feita por homens. Os trajes, também característicos, auxiliam na imersão da cena em seu caráter solene. E, assim como na primeira, nesta cena também temos o formato circular captado por cima (FIGURA 5), o que fecha a cena (assim como a primeira, conforme exibido na Figura 3) e conclui o episódio. Todos esses elementos fazem a conexão entre a abertura e o encerramento do episódio e fecham a narrativa centrada na morte que foi construída ao longo dele, estabelecendo uma lógica tanto nos acontecimentos quanto na sua apresentação. A variável sentido lógico, então, está contemplada neste episódio, contudo, conforme também mencionado anteriormente, não se deve analisar as variáveis separadamente, até porque o conteúdo relacionado a uma delas estará intrinsecamente ligado a outras, o que será disposto a seguir.

Figura 4– Cena final de Blood Calls Blood (segundo funeral)



Fonte: A Roda do Tempo (2021)

Figura 5 – Funeral da cena final visto de cima (final da cena)



Fonte: A Roda do Tempo (2021)

VARIÁVEL 2: TEMA

A segunda variável definida por Hargood, Millard e Weal (2011) é o *tema*, que tem a função de unir as partes separadas de uma narrativa para dá-las sentido lógico, criando aproximação com o seu significado, isto é, é o coração da coesão pois se utiliza das linguagens para tecer os assuntos tratados no plot. Em *Blood Calls Blood*, o tema é, claramente, a morte. E as várias figuras e representações da morte que são trabalhadas durante o episódio estão posicionadas em um espaço cultural em que ela tem um peso e implicações muito sérias, sobretudo no campo emocional. Conforme já mencionado, o episódio começa com e termina com cenas de funeral, sendo o segundo uma consequência do primeiro. Contudo, a morte não está presente somente nessas duas extremidades: ela se faz presente em todos os núcleos e cenas do episódio.

Para analisar mais profundamente e constatar, de fato, a presença do tema da morte em todo o episódio, foi feita uma análise cena a cena a fim de identificar elementos que comprovem e mensurem a presença e relevância da variável tema ao longo dessa narrativa. Durante essa análise, foram separadas as sequências de cenas que compõem cada núcleo - isto é, cada divisão da narrativa por personagem, cada abordagem, cada ponto de vista (MANOSSO, s.d.) -, explicitando, também, quais personagens principais integram e protagonizam cada um desses núcleos. Foram considerados os personagens cujo ponto de vista conduz a cena e foram inseridos os locais onde

cada uma delas ocorre. Por fim, foram descritos os assuntos e sentimentos que permeiam cada uma delas, tudo isso sintetizado no quadro disposto na Figura 6.

Figura 6 – Quadro analítico do episódio *Blood Calls Blood*

Início	Cena	Núcleo*	Cenário	Tema
00:00	C1	N1	Campo aberto	Funeral 1
03:42	C2	N1 N4	Caminho para Tar Valon	Medo da morte, incerteza sobre a vida
06:44	C3	N2	Caminho para Tar Valon	Doença, cansaço, descontrole
08:37	C4	N2	Interior de Tar Valon	Orientação e vigilância
09:43	C5	N2	Estalagem	Culpa, trauma por mortes causadas
10:52	C6	N1	Alojamento - Torre Branca	Medo, desconfiança, insegurança
13:39	C7	N3	Caminho para Tar Valon	Perseguição, violência, fanatismo
17:16	C8	N2	Estalagem	Estranheza, dúvida, alívio cômico
20:10	C9	N2	Interior de Tar Valon	Espanto diante da constatação de morte de alguém, promessa de morte
23:04	C10	N4	Interior da Torre Branca	Culpa, trauma por morte de Kerene
26:38	C11	N4	Interior da Torre Branca	Resignação
26:55	C12	N4	Área externa da Torre Branca	Cerimônia fúnebre (queima do anel da Aes Sedai Kerene morta)
27:33	C13	N1 N4	Quarto de Moiraine	Medo da morte um do outro
28:14	C14	N4	Acampamento dos Mantos Brancos	Tortura, ameaça de morte
33:49	C15	N5	Alojamento - Torre Branca	Trauma, dor, luto
37:43	C16	N2 N5	Estalagem	Doença, trauma, descontrole, medo
41:38	C17	N3	Acampamento dos Mantos Brancos	Culpa e confissão pela morte de outrem, fuga da morte
45:53	C18	N1	Interior da Torre Branca	Ameaça velada
47:45	C19	N4	Quarto de Stepin	Ritual e preces às entidades ligadas à morte
48:58	C20	N1	Quarto de Moiraine	Preocupação com a morte, medo político, desconfiança
51:52	C21	N4	Quarto de Stepin	Confissões que antecedem a morte
53:28	C22	N4	Quarto de Stepin +Corredores	Suicídio de Stepin (culpa pela morte de Kerene)
55:56	C23	N1 N4 N5	Câmara ritualística	Funeral 2

*Legenda: núcleos e personagens em foco

- N1 Moiraine
- N2 Rand e Mat
- N3 Egwene e Perrin
- N4 Lan
- N5 Nynaeve

Fonte: do autor (2023)

Por meio da Figura 6, é possível verificar o quanto a morte está presente em suas várias formas e nuances em, praticamente, cem por cento das cenas. Cada núcleo tem personagens que estão ou com medo da morte (seja sua ou de outrem), ou na iminência da morte, ou prestes a morrer ou que estão optando por ela. Essa atmosfera é toda construída desde a cena de abertura para culminar com

a cena final de modo a fazer sentido. Cada um dos núcleos (FIGURA 7) amarra a narrativa e prepara para o que virá depois - no episódio seguinte todos esses personagens se encontrarão. O primeiro núcleo acontece sob o ponto de vista da personagem Moiraine (N1), a qual se encontra tanto com Lan (N4) quanto com Nynaeve (N5), havendo, então, uma interação entre núcleos. Nessas interseções, Moiraine demonstra tanto medo pela morte de seu guardião e companheiro (Lan) quanto preocupação com as vidas de outros personagens que estão sob seus cuidados, assim como ela também está sob uma tensão absurda pelas políticas do local onde está. A sua relação com Lan é de extrema proximidade pois há um elo que os une, e as trocas de olhares que demonstram nas cenas C1, CX e C23 são exatamente de temor pelas vidas um do outro.

Já o segundo núcleo (N2) acontece sob o ponto de vista dos personagens Rand e Mat, e esse último é vítima de uma maldição que o está consumindo. Isso o deixa com uma aparência mórbida e decadente, na iminência da morte, o que desperta a preocupação do amigo e também de Nynaeve (N5), provocando mais uma interseção entre os núcleos.

Por sua vez, o terceiro núcleo (N3) está sob o ponto de vista dos personagens Egwene, uma mulher que consegue canalizar o Poder Único, e Perrin, um personagem perturbado por ter causado a morte da própria esposa e que tem uma relação profunda com lobos. Nesse núcleo, ambos sofrem uma perseguição, são presos e torturados por fanáticos religiosos que certamente irá matá-los após a tortura. Perin encontra nesse momento uma oportunidade de verbalizar a sua culpa e Egwene usa seus poderes para libertá-los após descobrir que esses fanáticos eram caçadores e assassinos de mulheres Aes Sedai. Por sua vez, Perin desperta alguns poderes que trazem os lobos para salvá-los, que matam muitos de seus captores.

Já o quarto núcleo (N4) é narrado sob o ponto de vista de Lan, guardião de Moiraine. Conforme mencionado, ele passa uma parte do tempo com ela, mas também passa parte do episódio com Stepin, o guardião da Aes Sedai morta. Nesse núcleo, ele tenta animar o amigo, que está em profundo estado depressivo, mas não consegue: Stepin acaba se matando no final do episódio. O curioso é que Lan é conhecido por ser pouco expressivo e até frio, mas ele é o escolhido no funeral para representar a dor de todos frente à morte do guardião. Sua luta contra a morte e a dor é perdida na cena final.

Por fim, um último núcleo acontece sob a perspectiva de Nynaeve (N5), amiga de Egwene, Perin, Mat e Rand e que também consegue canalizar o Poder Único. Ela está sendo protegida por Moiraine, mas sai de onde está, mesmo sem autorização, para ir de encontro aos amigos e tenta ajudar Stepin a aliviar o seu sofrimento. No fim, ela está presente em ambas as situações: na possibilidade da morte de Mat e no funeral de Stepin como alguém que tentou ajudar.

Figura 7 – Núcleos de personagens em Blood Calls Blood



Fonte: do autor (2023), com base em A Roda do Tempo (2021)

Assim, o quadro da Figura 6 ajuda a entender a construção de cada cena e como o tema da morte aparece em cada uma delas, o que é extremamente relevante para a progressão da narrativa do episódio. Não constitui objeto de estudo aqui, contudo, estabelecer uma obrigatoriedade de que todo episódio de série manifeste o tema dessa mesma forma que em *Blood Calls Blood*. Apenas nos interessa demonstrar o quanto a construção narrativa do episódio contribui para o entendimento do espectador sob várias formas e linguagens, reforçando a sua temática de maneiras explícitas e implícitas de maneira tão bem conectada, isto é, coesa. E se o objetivo da coesão é promover a harmonia entre as partes do todo, sob o ponto de vista do tema, *Blood Calls Blood* consegue fazer isso muito bem em cada minuto.

VARIÁVEL 3: GÊNERO

A terceira variável definida por Hargood, Millard e Weal (2011) é o gênero, que é composta pelo conjunto identificável dos elementos recorrentes que nos permitem posicionar a narrativa em um contexto, identificar assuntos tratados no texto e no subtexto, seja de maneira explícita ou implícita. Tanto a série quanto o episódio em si estão claramente posicionados em um mundo fantástico de aparência medieval, numa sociedade que se revela, em muitos sentidos, matriarcal nas suas estruturas de poder. Em *Blood Calls Blood*, vemos Moiraine sendo a protagonista que une os núcleos e conduz a narrativa, embora haja mais de um ponto de vista sendo considerado. Ela carrega consigo boa parte do entendimento que temos dos aspectos culturais demonstrados - as políticas da Torre Branca, sede das Aes Sedai, as conspirações e complicações que as envolvem, a responsabilidade que têm sobre o destino das pessoas e do próprio mundo, o funcionamento dos poderes que têm e dos perigos que também podem representar.

Assim, é possível identificar a recorrência desses elementos comuns do gênero fantástico: um sistema de magia bem definido, uma hierarquia de poder, personagens divididos em classes que apresentam habilidades e responsabilidades diferentes, locais suntuosos, tecnologia correspondente com a temporalidade apresentada, rituais e cerimônias típicas apresentadas. E tudo isso se

manifesta, conforme mencionado, em mais de um ponto de vista, conforme será abordado na análise da próxima variável.

VARIÁVEL 4: NARRADOR

Blood Calls Blood, na verdade, a série como um todo, com exceção dos primeiros minutos do primeiro episódio, não tem um narrador como comumente se encontra um: uma voz sobreposta narrando os acontecimentos. Contudo, essa variável compreende o narrador como a voz identificável da narrativa, o que pode ser entendido como o ponto de vista sob o qual ela acontece. Conforme descrito na análise da segunda variável (tema), o episódio é dividido em cinco núcleos, isto é, acontece sob o ponto de vista de cinco personagens diferentes, que se encontram em alguns momentos, mas constituem visões diferentes sobre a trama que está sendo desenvolvida e têm seus próprios interesses e conflitos. A Figura 5, que ilustra esses núcleos, e o quadro da Figura 6, que detalha exatamente o que acontece com cada um deles e onde estão posicionados na narrativa, ajudam a compreender como a narração é feita, como os pontos de vista contam a história. Embora o episódio, conforme mencionado, não tenha um narrador único e onipresente, é possível identificar essas vozes sob as quais a narrativa acontece, mesmo não sendo algo tão explícito quanto um narrador observador, que claramente não é o estilo da série, o que será discutido a seguir.

VARIÁVEL 5: ESTILO

Por fim, a variável estilo considera não só o conteúdo apresentado, mas também a sua forma, isto é, as convenções escolhidas pelos autores da história para definir seu tom, sua atmosfera e seu humor. *Blood Calls Blood* tem um tom triste, melancólico, tenso, até mórbido. Conforme abordado na variável tema, a morte é o fio condutor da narrativa e os personagens estão todos preocupados ou atormentados com mortes que aconteceram, que podem acontecer ou que acontecem durante o próprio episódio.

No que diz respeito à apresentação visual desses personagens e seu estilo, os rituais apresentados (cenas C1 e C23), bem como a cena em que há uma tortura e possibilidade de morte (C14, de acordo com o quadro da Figura 6), trazem figurinos cerimoniais próprios, sendo quase todos eles brancos - à exceção da primeira cena. As predominâncias de cores mais frias e tons mais escuros e noturnos nas cenas ajuda a criar essa atmosfera melancólica que o episódio demanda, o que também contribui para reforçar o tema.

Assim, essa construção, que abre a segunda parte da primeira temporada da série, ajuda a demonstrar o peso que a morte de uma *Aes Sedai* tem e as implicações disso para esse mundo. É um aspecto cultural bem desenvolvido e perceptível sob o viés das várias linguagens utilizadas. Além

disso, o episódio subsequente a *Blood Calls Blood* vai lidar com mais consequências e complicações advindas dessas mortes, o que só contribuirá para manter ainda mais a coesão entre os elementos apresentados.

CONCLUSÃO

Então, *Blood Calls Blood* em *A Roda do Tempo* apresenta bons níveis e coesão?

De acordo com o disposto por Hargood, Millard e Weal (2011), uma variável de coesão forte é aquela que apresenta mais elementos positivos, isto é, que contabiliza mais ocorrências positivas na narrativa. Quanto ao sentido lógico, o episódio traz uma cronologia bem definida, bem conectada que o conduz para o seu ápice, para as consequências máximas, com texto e subtexto bem amarrados inclusive no visual no sonoro. Quanto ao tema, é perfeitamente identificável em todas as cenas e núcleos, ficando muito claras as várias abordagens da morte, que é o grande tema do episódio. No que diz respeito ao gênero, as convenções das narrativas fantásticas estão todas lá de maneira clara. Já quanto ao narrador, não há uma única voz explícita narrando tudo, embora Moiraine conecte os núcleos, mas a narrativa apresenta pontos de vista claros que conversam bem com o tema. Por fim, a linguagem e o estilo apresentados correspondem com o gênero e com o tema, criando o tom necessário para trabalhá-los e concluir a narrativa proposta.

Assim, esse conjunto de elementos positivos confere sim muita coesão a *Blood Calls Blood*, o que consistiu do objetivo final deste trabalho, isto é, aplicar as cinco variáveis de Hargood, Millard e Weal (2011). Contudo, os autores as utilizaram em seu trabalho em narrativas auto geradas por software, o que não ocorreu aqui. Dessa forma, este trabalho também visou contribuir com sua investigação a fim verificar se as variáveis podem ou não ser efetivas em narrativas construídas por seres humanos. Do ponto de vista da análise feita aqui, considera-se que sejam sim efetivas e que abarcam pontos essenciais de uma história, embora ainda seja necessário um trabalho futuro de análises mais aprofundadas e testes mais amplos para reforçar ou refutar essa hipótese com outras narrativas.

O que este trabalho não objetivou, contudo, foi estabelecer qualquer obrigatoriedade de observância dessas variáveis ou de construção de episódios de séries com a mesma abordagem ou estrutura de *Blood Calls Blood*. Contudo, é possível perceber que o episódio possui um bom modelo de construção que pode auxiliar outros autores a pensar a sua narrativa de modo a mantê-la coesa, mesmo que com outros sentidos, temas, gêneros, vozes e estilos.

REFERÊNCIAS

- BASTIDORES - Episódio 5: **A Roda do Tempo** - 1ª Temporada. Rafe Judkins. Amazon Prime Video, 2021. Série (7min). Disponível em: www.primevideo.com/region/na/detail/0U3073DE9J38JXZ5WLZW5O8MH3/ref=atv_hm_hom_1_c_cjm7wb_2_2. Acesso em: 7 dez. 2022.
- BLOOD calls blood: (Temporada 1, ep. 5). Salli Richardson Whitfield. Rafe Judkins. Amazon Prime Video, 2021. A Roda do Tempo [Seriado] (60min). Disponível em: www.primevideo.com/detail/The-Wheel-of-Time/0U3073DE9J38JXZ5WLZW5O8MH3. Acesso em: 1 nov. 2022.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. 6 ed. Lisboa: Paz e Terra, 2002.
- COESÃO. *In*: PRIBERAM Dicionário da Língua Portuguesa. Priberam Informática, S.A. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/coes%C3%A3o>. Acesso em: 1 dez. 2022.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. RJ: Objetiva, 2001.
- HARGOOD, Charlie; MILLARD, David; WEAL, Mark. Measuring Narrative Cohesion: A Five Variables Approach. *In*: **NARRATIVE AND HYPERTEXT WORKSHOP @ HT'11**. 2011. Anais [...] Eindhoven: University of Southampton, 2011.
- JORDAN. **The parts of a story**: Creating a cohesive whole. Now Novel. 2018. Disponível em: <https://www.nownovel.com/blog/parts-of-story-create-cohesion/>. Acesso em: 5 dez. 2022.
- MARTINS, Ana Cabral. Westworld: complex TV, puzzle narratives, and paratexts. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 6, n. 1, p. 132-148, 2019. Disponível em: <https://scholar.archive.org/work/zu6ev5de2fg2vkmh4iz3av7dmi/access/wayback/http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/download/460/pdf>. Acesso em: 8 dez. 2022.
- MCLACHLAN, Alison. **Same but different**: Chaos and TV Drama Narratives. 2019. 472 p Tese (Philosophy) - Victoria University Of Wellington, Kelburn, 2019. Disponível em: <http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/8046>. Acesso em: 8 dez. 2022.
- MANOSSO, Radamés. **Elementos da narrativa**. Palavras sobre palavras. Narratologia. Disponível em: <https://radames.manosso.nom.br/linguagem/narratology/elementos-da-narrativa/>. Acesso em: 5 dez. 2022.
- RODRIGUES, Sônia. **Como escrever séries**: roteiros a partir dos maiores sucessos da TV. Aleph, 2014.
- SPALDING, Marcelo. **Narrador e foco narrativo**. Escrita Criativa. Disponível em: <https://www.escritacriativa.com.br/?apid=7484&tipo=140&dt=-1&wd=&titulo=Narrador%20e%20foco%20narrativo#:~:text=Imagine%20que%20em%20um%20filme,de%20vista%20de%20um%20cachorro..> Acesso em: 7 dez. 2022.
- UKRAINETZ, Teresa A. Teaching narrative structure: Coherence, cohesion, and captivation. *In*: UKRAINETZ, Teresa A. **Contextualized language intervention**: Scaffolding PreK-12 literacy achievement. Pro Ed, 2006. cap. 5, p. 195-246.

LUGARIDADE DAS ADOLESCÊNCIAS NO XX FESTIVAL CURTA ESCOLA

Marina de Fátima Souza (UFSCAR-SP) ¹

marina.souza@estudante.ufscar.br

1º ATO - A CONFIGURAÇÃO

O Festival Curta Escola é um projeto da diretoria de ensino de Votorantim que trabalha com a exibição de filmes produzidos por estudantes e professores desde 2012. O Festival tem como objetivo proporcionar uma relação ativa dos jovens com o meio audiovisual, estimulando o desenvolvimento e a produção de curtas metragens, e assim reconhecer nas tecnologias possibilidades de produção artística, além de melhorar a qualidade de ensino, oportunizando a aprendizagem, ampliando o horizonte cultural dos jovens, despertando a visão crítica e o protagonismo juvenil.

Em 2012 o festival tem sua primeira edição e desde então ele tem como objetivo “estimular o desenvolvimento e a produção audiovisual, exibir, discutir e valorizar a produção de curta metragem, bem como difundir o intercâmbio escolar, e, assim, revelar o surgimento de novos talentos na linguagem audiovisual” (Regulamento 2022). Quanto a estrutura do festival o mesmo é regido por um edital elaborado por coordenadores do Núcleo Pedagógico da Diretoria de Ensino de Votorantim e em alguns anos contou com o apoio da Secretaria de Cultura do Município de Votorantim através do Cinefest sendo os ganhadores tendo a sua exibição no evento. Os filmes são selecionados por meio do regulamento e os selecionados são exibidos anualmente, para estudantes e professores.

Sobre as motivações para a realização desse artigo, a experiência com o Festival Curta Escola da Diretoria de Ensino de Votorantim contribui para o despertar do interesse da adolescência como produtora de reflexões por meio do audiovisual. Olhando para o Festival Curta Escola, ele nos demonstra que a produção audiovisual possui uma potência na linguagem como mecanismo de mobilização do adolescente sobre um determinado tema.

A importância de ações como o Festival de Curta Escola não é a de revelar apenas talentos, embora isso possa ser também um objetivo possível, pois graças ao espaço de reflexão e a visibilidade do projeto alguns estudantes continuaram suas trajetórias de estudos nos cursos de graduação em audiovisual, por exemplo², o que se ressalta nesta experiência é como essas ações

¹ Mestranda do curso de pós graduação em Estudos da Condição Humana da UFSCAR campus Sorocaba

² Estudante EE Miguel Pires cidade de Piedade relato oral da PEC (professor especialista em currículo) Solange Junqueira

promovem, incentivam a reflexão de determinados temas, pois o percurso de criação de curtas pode ser guiado por um processo de uma metodologia da aprendizagem baseada, na resolução de problemas baseada em temas geradores, que trabalha com a reflexão do indivíduo sobre uma determinada temática e isso pode expandir a visibilidade de discussão de temas sobre tudo aqueles que possam estar no âmbito das adolescências.

Neste trajeto participando dos festivais percebi quão valoroso pode ser o encontro desses dois mundos: o audiovisual e a educação. As participações no Festival Curta Escola desde o ano de 2018 me proporcionaram um contato com estudantes e professores, pessoas que em suas diferentes áreas, pois nem todos eram da disciplina de artes e com suas formações nas mais variadas especialidades buscavam uma forma de usar o audiovisual como forma de linguagem em sua disciplina.

No Festival Curta me encantei pela produção de vídeos estudantis, pois a escola pública com todos os desafios cotidianos produz vídeos, faz reflexões sobre as temáticas do cotidiano e promove reflexão aos adolescentes. Tudo isso, de alguma forma, se acumulou e me fez querer formalmente estudar a adolescência e utilizar o audiovisual para isso e sobretudo me fez querer estudar junto com eles os adolescentes sobre determinados temas. Encaro estes estudos como um desafio, com vontade de trocar e aprender com esses adolescentes. Assim, esse artigo faz parte de uma reflexão que vem sendo feita no mestrado de Estudos da Condição Humana.

Desta forma, eis aqui algumas indagações que estão sendo conduzidas na pesquisa de mestrado: Qual o espaço da Lugaridade do adolescente sob o olhar do próprio adolescente? Refletir sobre as Lugaridades enquanto Lugar de Existência pode ser uma possibilidade de compreensão da vida, de verificação da condição humana pelo próprio adolescente? Discutir a Lugaridade pode tecer reflexões sociais da condição humana no olhar dos adolescentes? Estas questões vêm sendo refletidas no mestrado em andamento e impulsionam a pesquisa no intuito de fornecer um caminho para o entendimento da relação entre adolescências e suas Lugaridades a fim de tecer o Lugar.

Desta forma, tendo a Lugaridade como referência para esse trabalho acreditamos que ela pode contribuir com a produção de investigações acerca da busca do entendimento, dos estudos da condição humana, da complexidade do Lugar das adolescências, assim, essa proposta de artigo parte do pressuposto de que através da observação acerca da Lugaridades representadas nas narrativas fílmicas apresentadas no XX Festival Curta Escola que foram produzidas por adolescentes, possamos compreender os problemas da vida social que afetam a condição humana, analisar a situação dos lugares e as condições dos sujeitos de se relacionar com os mesmos buscando compreender de que modo foi perpetuado ou reafirmou as desigualdades para esse público da pesquisa que são os adolescentes.

Vale destacar que o ano de 2020 e 2021 mostrou-se desafiador mais uma vez para as adolescências e juventudes. Com o início da pandemia do COVID-19 houve grande preocupação com o fechamento das escolas e lugares de sociabilidade. A saída encontrada em muitas instituições foi o chamado ensino remoto e para muitos a sociabilidade por meio das telas e mais uma vez nos deparamos com a realidade que nos é descortinada das desigualdades. Assim, mais uma vez nos deparamos com a importância do Lugar e de como ele é importante para os sujeitos, pois é por meio deles que as sociabilidades e porque não dizer também as existências ocorrem.

Assim, em 2022 houve a retomada de muitos eventos e sociabilidades presenciais e o Festival Curta Escola voltou ao seu formato presencial. Caracterizado como mostra competitiva de vídeos com até 2 minutos, no ano de 2022 o festival completou 10 anos de existência e para corroborar com a sua existência a proposta de construção de curta metragem teve em seu tema direcionado a proposta: "Qual o seu Lugar? O Lugar do adolescente enquanto Lugares de Existência." que versa sobre discutir com os adolescentes sobre a sua própria existência através da identificação do Lugar, o evento em 2022 mais uma vez criou espaço para a produção audiovisual, enquanto expressão cultural em ambiente escolar incentivando e promovendo a produção audiovisual em sala de aula e estimulando o desenvolvimento e a produção de vídeos.

No ano de 2022, o festival recebeu um total de 33 vídeos, entre as duas categorias do evento, tema livre e tema direcionado, este último que será objeto de reflexão neste artigo.

A Categoria tema Direcionado tinha como orientações³ de que o gênero do vídeo poderia ser livre, podendo ser documentário, ficção ou animação, porém o roteiro deveria abordar o seguinte tema: "Qual o seu lugar? O Lugar do adolescente enquanto lugares de existência." Você já ouviu expressões como "Ponha-se no seu lugar", "Tudo tem o seu lugar"? Então me diga "Que lugar é esse?". A proposta do tema versava em dialogar com as diferentes vozes das adolescências refletindo sobre suas histórias, rotinas e desafios durante esse período da adolescência. A escuta dessas diferentes vozes por meio das narrativas fílmicas tinha como objetivo buscar discutir sobre a forma como os lugares de existir têm impactado no dia a dia dos adolescentes, seus planos, projetos e perspectivas.

Os seis finalistas foram convidados a participar do evento onde seria anunciado do 1º ao 3º lugar os ganhadores e são as produções desses seis finalistas que iremos refletir neste artigo sendo elas: Com(Par)Tilhar, Crônica Escolar, Diário De Fabíola, O Jovem E A Sociedade, Qual É Seu Lugar e Século XXI.

Passemos ao 2º ato a fim de conhecer as narrativas propostas nos curta-metragem bem como a estrutura dos filmes de forma breve levantando as nuances de construção quanto às imagens, sons dos mesmos.

³ notas do regulamento 2022 enviado às escolas.

2º ATO - NARRATIVAS

Foram vistos cinco vídeos para a elaboração deste artigo, mas antes de avançarmos sobre as Lugaridades vamos conhecer a temática, o enredo e a breve estrutura cinematográfica de cada um deles de acordo com a ordem descendente dos ganhadores do festival.

O sexto lugar ficou para o curta-metragem "O Diário de Fabíola". Mostrando fotos do dia a dia da adolescente na escola, o curta discute a temática da inclusão utilizando de uma produção de vídeo em formato de vídeo vida. O curta-metragem conta o relato da jovem adolescente Fabíola, uma aluna da 1ª série do ensino médio conforme a sinopse que gosta da escola, e ali ela tem seu lugar de existência, ao final do curta a mensagem que aparece remete a esta existência- "Eu sou a Fabíola e meu lugar é na escola!".

Já o quinto lugar ficou com "Século XXI". Abordando a narrativa de uma adolescente do século XXI, a história tem início com a entrada da jovem em sua aula de história por meio de um simulador de realidade e ao longo da narrativa a mesma mostra acontecimentos do século XXI que ferem direitos humanos, tais como, a fome, o racismo, a violência contra a mulher entre outro e que não deveriam ser tratados como normais. Por meio dos diálogos o curta-metragem leva o espectador a refletir sobre como em meio ao século XXI essas questões ainda ocorrem. Com uma roupagem por meio de imagens com elementos que remetem às problemáticas abordadas bem como diálogo e legendas, o curta vai mostrando as problemáticas acontecidas ainda no século XXI. Aqui a narrativa nos leva a entender que o lugar do adolescente ainda sofre com muitas problemáticas que ferem a existência, para tanto ao final do curta-metragem o mesmo deixa a mensagem de que pequenas ações fazem grande mudanças levando o espectador e vislumbrar a insurgência da de que os adolescentes podem mudar este cenário apresentado.

O quarto curta que concorreu no festival recebe o título de "Qual é seu Lugar". a curta conta a história de Rafael um jovem adolescente que está passando por problemas na escola e tem seus pais convocados para uma reunião com uma de suas professoras. A narrativa do curta-metragem mostra um jovem adolescente da periferia que sofre preconceito com falas como as que ele precisa se colocar no lugar dele fazendo alusão de que aquele lugar em que ele está não pertence a ele. O vídeo tem seu clímax ao mostrar o jovem tocando teclado e realizando um clamor contra os preconceitos que o mesmo sofre por ser um jovem adolescente da periferia.

O terceiro curta "Crônica Escolar" tem como pano de fundo o poema "O tempo" de Mário de Andrade, tendo como cenário o pátio de uma escola e utilizando do recurso de imagens rápidas o curta mostra adolescente o tempo todo passando e fazendo as mesmas coisas dando alusão do tempo passando e as condições do dia a dia dos adolescentes acontecendo, como se a vida estivesse passando rápido e com ela a adolescência também seria passageira quando eles menos esperarem esse lugar já haverá passado.

“O jovem e a sociedade” foi o curta-metragem que ficou em segundo lugar no festival dentro da categoria direcionado, o mesmo narra fatores que podem gerar sofrimento ao adolescente e levar até mesmo ao suicídio do jovem adolescente. Utilizando-se de imagens coloridas e escuras o curta-metragem dialoga sobre o sofrimento que pode existir em adolescentes gerados por baixa autoestima, violência, bullying, exclusão e até a pressão escolar; o vídeo faz um alerta sobre a necessidade de olhar para essa faixa etária e verificar o lugar de sofrimento em que adolescentes possam estar.

Em primeiro lugar e utilizando a linguagem do stop-motion o curta-metragem “Compartilhar” narra a adolescência como um lugar de procura, ao mostrar o jovem adolescente na figura de um boneco que está em algumas tentativas de se conectar com outra personagem, mas por vezes não consegue pois tem obstáculos e ambos não cabem juntos, assim o curta narra o lugar como essa busca por uma existência que para ser compartilhada precisa couber para ambos para estabelecer a conexão.

Visualizando a estrutura dos vídeos, nos deparamos com diversas técnicas aplicadas aos vídeos seja vídeo vida, stop-motion, vídeos com enquadramentos mais abertos com planos gerais, closes, com a utilização de músicas, curta-metragem nos quais os próprios adolescentes atuam.

Vimos também que existiam produções sobre diversos temas, no tocante à questão, da inclusão, do sofrimento psíquico, dos direitos humanos não respeitados, do preconceito com pessoas da periferia, sobre o tempo. Cada narrativa acaba, de certa maneira, expondo parte do cotidiano, experiências, sentimentos do jovem adolescente que ali se coloca.

Por fim, nessa breve análise dos temas dos curta-metragem, nos deparamos com importantes questões sociais para o desenvolvimento sociocultural do indivíduo adolescente e a leitura dessas temáticas poderá vir a nos ajudar a tecer as Lugaridades em um próximo ato.

3º ATO - LUGARIDADES

A proposta do tema do XX Festival Curta Escola versava em dialogar com as diferentes vozes das adolescências refletindo sobre suas histórias, rotinas e desafios durante esse período da adolescência. A escuta dessas diferentes vozes por meio das narrativas fílmicas tinha como objetivo buscar discutir sobre a forma como os lugares de existir têm impactado no dia a dia dos adolescentes, seus planos, projetos e perspectivas. o seguinte tema: “Qual o seu lugar? O Lugar do adolescente enquanto lugares de existência.” Você já ouviu expressões como “Ponha-se no seu lugar”, “Tudo tem o seu lugar”? Então me diga “Que lugar é esse?”.

Para podermos compreender posteriormente o fenômeno da Geograficidade perante o Lugar das Adolescências objeto de pesquisa de mestrado, fomos buscar entender primeiramente a Lugaridade que nas proposições de HOLZER “expressa exatamente essa relação dialógica dos

seres em movimento com lugares e caminhos” (2013, p. 24) e MARANDOLA JR. “esta adverbialidade dota a constituição do lugar de uma dinâmica existenciária articulada com outras escalas de constituição de espacialidades (2020, p. 09)”.

Assim, a Lugaridade é uma categoria que permite a investigação sobre a relação entre os sujeitos e os lugares, e resulta da experiência dos indivíduos com os lugares dando o caráter de existencialidade, desta forma a Lugaridade constitui os lugares ao expressar o que HOLZER coloca como relação dialógica dos seres com os lugares “(...) a lugaridade que, por sua vez, expressa exatamente essa relação dialógica dos seres em movimento com lugares e caminhos que, como pausa, como convivência íntima, arrumam e delimitam os espaços. (2013, p. 24)

Pensar em Lugaridade conforme nos mostra MARANDOLA JR. nos remete a refletir

o fenômeno lugar, pensado a partir das lugaridades de uma geografia-mais-que-extensiva, não se constitui a partir de sujeitos e objetos, mas de emergências, as quais entrelaçam de maneira essencial espaços, lugares e entes em ato, em uma topologia relacional que em sua presentificação acontecimental, não se delinea a partir de uma anterioridade histórica, mas de um acontecer (2020, p. 10).

Ao nos depararmos com essa colocação do autor passamos a compreender que as emergências poderiam nos ajudar a tecer as Lugaridades nas narrativas, então assim, passamos a olhar para os curta-metragem buscando desvelar as emergências que os mesmos trazem, assim, são essas emergências que o autor coloca que buscaremos encontrar nas narrativas dos curta-metragem uma Lugaridade que o próprio autor coloca como emergência topológica,

A lugaridade, como emergência topológica, pode nos ajudar a pensar de forma situada essas geografidades que não se dão no espaço, mas que se constituem como espaços-entre a partir de relações de lugaridades existencialmente significadas em sua multiplicidade, co-existência e conflitividade (MARANDOLA JR, 2020, p. 10).

Desta maneira, ao vermos a Lugaridade como emergência topológica a vemos como sendo o que dá vínculo que advém das vivências e experiências que constituída pelo conjunto de sujeitos que interagem com o lugar, dota-o de consciência e percebe, a sua situação no lugar, e ao se perceber o mesmo encontra necessidades de ordem da existência essas que vão configurar-se como as emergências.

Para tanto desvelar essas emergências nos curta-metragem constituem nosso 3º ato e nos encaminham para os próximos passos desta pesquisa que será de observar as emergências, nosso foco estará em perceber a representação das emergências que os curta-metragem carregam e como estes configuram Lugaridade.

REFERÊNCIAS

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011

GODIM, Linda M. P. A pesquisa como artesanato intelectual. considerações sobre método e bom senso/ Linda M. P. Gondim, Jacob Carlos lima. - São Carlos . EdUFSCer, 2010.

HOLZER, Werther . **A Geografia fenomenológica de Dardel**. In: DARDEL, Eric. O homem e a terra: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HOLZER, Werther. Sobre Territórios e Lugaridades. **Revista Cidades**, ano 2013, v 10 nº17 in <https://periodicos.uuffs.edu.br/index.php/cidades/article/view/12015> . Acesso em novembro de 2022

MARANDOLA JR., Eduardo. Da existência e da experiência: origens de um pensar e de um fazer. Caderno de Geografia, Belo Horizonte, v. 15, n. 24, p. 49-67, 1º sem. 2005 in <https://www.redalyc.org/pdf/3332/333260064003.pdf>. Acesso in dezembro de 2022

MARANDOLA JR., Eduardo. Lugar enquanto Circunstancialidade. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. **Qual o espaço do Lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARANDOLA JR, Eduardo. PLACE AND PLACENESS. **Mercator**, Fortaleza, v. 19, apr. 2020 in <http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/e19008>. Acesso em dezembro de 2022.

MARANDOLA JR, Eduardo. **Fenomenologia do ser-situado:** crônicas de um verão tropical urbano/ Eduardo Marandola Jr.- São Paulo: Editora Unesp, 2021.

CRÍTICA DE FILME: O CASO DO MENOR ABANDONADO E DA TRAVESTI NA PÁGINA DE APRESENTAÇÃO DO FILME PIXOTE (1980), DO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO

Izaque Anversi Coqui¹ (UEL)

INTRODUÇÃO

Geralmente, como produto publicitário e comercial destinado a divulgar e vender os lançamentos do mercado cinematográfico para o público de leitores de um jornal, as críticas de filmes, publicadas em jornais de grande escala - como A Folha de São Paulo, O Globo e O Estado de S. Paulo -, são caracterizadas na literatura científica como rasas e superficiais (GOMES, 2006; SILVA, 2019). No entanto, as produções, geradas a partir da cultura de mídia, segundo Douglas Kellner (2006), fornecem “o material com que muitas pessoas constroem o seu sentido de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’” (2006, p. 9). Sendo assim, independente do suporte, do veículo de comunicação e das intenções de mercado, os objetos criados, a partir da indústria cultural², fabricam identidades, reforçam estereótipos e registram os conflitos étnicos e ideológicos dentro de uma mesma sociedade.

Esse artigo procura investigar os empregos da palavra travesti e as discussões políticas em torno do menor abandonado na reportagem de apresentação do filme Pixote, para o público do jornal O Estado de S. Paulo, publicada no dia 25 (Quinta-Feira) de setembro de 1980³. Seu foco é apresentar “Pixote”⁴ para o público do jornal, filme, que segundo Luiz Carlos Caversen, colunista do jornal, entrará em cartazes nos próximos dias nos cinemas paulistas. Os redatores do jornal tiveram acesso à Pixote antes dele ser lançado no cinema, devido as exibições dele em circuitos alternativos. Sendo assim, as discussões promovidas pela reportagem giram em torno das primeiras impressões que público e crítica tiveram sobre esse filme. Nessa reportagem, os críticos de cinema não ausentaram em discutir temas considerados delicados e sensíveis para a época e para o governo atual, Regime Militar Brasileiro (1964-1985), dentre eles, o caso do menor abandonado e da travesti.

¹ Graduado em história e mestre em comunicação pela Universidade Estadual de Londrina. Atualmente, cursa jornalismo pela Universidade Cruzeiro do Sul.

² Para Kellner (2001), a cultura de mídia, composta por imagens, sons e espetáculos, nasce como resultado da indústria cultural e ajuda a “urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2006, p. 9).

³ Essa reportagem está disponível no acervo do O Estado de S. Paulo (OESP) para assinantes e ocupa uma página inteira do jornal.

⁴ Devido ao conteúdo do filme e ao envolvimento do seu protagonista, Fernando Ramos da Silva, com o mundo do crime, a película ganhou páginas especiais e sua história foi retomada diversas vezes em jornais de todo Brasil ao longo da década de 1980 (PEREIRA Jr., 2009).

Naturalizado brasileiro, Babenco nasceu na Argentina, em 1946, e dirigiu dez filmes como diretor de cinema. Dos mais conhecidos estão “Pixote, a Lei do Mais Fraco”, de 1980, “O Beijo da Mulher Aranha”, de 1984, e “Carandiru”, de 2003. Sua predileção por temas sociais e personagens marginalizados fez dele conhecido nacionalmente e internacionalmente como um diretor da marginalidade (GUIMARÃES, 2004). Segundo Andréa Barbosa (2012), Hector Babenco foi um dos poucos de sua época a fazer um cinema autoral e ao mesmo tempo voltado para atender à demanda e ao gosto popular.

“Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia” (1977), de Babenco, atingiu um número impressionante de bilheteria para os padrões da época. Ele foi exibido num circuito gigante de 100 cinemas por diversas partes do país e, em menos de dois anos, vendeu 6 milhões de ingressos (LOUZEIRO, 1998). Segundo O Estado de S. Paulo (1978), filmes de grandes orçamentos no cinema brasileiro, ainda eram raros comparados às produções estrangeiras, principalmente por causa da competição com o mercado internacional e o desinteresse do público nacional por filmes nacionais. O sucesso de “Lúcio Flávio” voltou a se repetir em “Pixote: A Lei do Mais Fraco” (1980). Este alcançou uma bilheteria de cerca de 2 milhões de ingressos⁵ (REIS JUNIOR, LAMAS, 2014).

O filme Pixote, com roteiro de Hector Babenco e Jorge Durán, narrou a história de jovens infratores em um reformatório juvenil, aos modos da antiga FUNABEM⁶, e a luta pela sobrevivência deles nas ruas dos grandes centros urbanos. Logo nas cenas iniciais, o personagem central, que leva o mesmo nome do filme, Pixote, um menino de rua, interpretado por Fernando Ramos da Silva, é levado para um dos reformatórios masculinos da cidade de São Paulo. No reformatório, o garoto vivencia cenas de violência e abuso de poder, consumo de drogas e assassinato de menores por membros da instituição e do corpo policial da cidade. Após a morte de um dos garotos, causada supostamente pelos trabalhadores responsáveis por gerir a instituição, uma rebelião se instaura em um dos quartos do reformatório e Pixote e alguns dos seus colegas, pouco tempo depois, fogem de lá. Após a fuga, os garotos passam a viver em situação de rua, a praticar pequenos delitos, tráfico de drogas e assassinatos.

Pixote foi baseado no livro *a Infância dos mortos* (1977), de José Louzeiro, que retratou o “episódio Camanducaia, que ocorreu no fim da década de 1970, quando cerca de cem crianças foram jogadas em um despehadeiro pela polícia” (PEREIRA, 2009, p. 24). O filme adotou poucos elementos narrativos do livro. A personagem Lilica, interpretada por Jorge Julião e estudada ao longo desse artigo, foi uma das protagonistas criada, exclusivamente, para o filme. Caracterizada no

⁵ O filme adota um elevado grau de realismo e diversos elementos do neorealismo italiano na composição e produção de suas cenas, como a contratação de atores amadores, tons de denúncia, crítica social e caráter documental.

⁶ “A FUNABEM (Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor) foi criada em 01/12/64 pela lei federal 4.513 – em substituição ao Serviço de Assistência ao Menor (SAM). Em 1967 são criadas as chamadas FEBEMs (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor). Atualmente, por exemplo, no Estado de São Paulo a instituição chama-se Fundação CASA (Centro Atendimento Socioeducativo ao Adolescente). O nome da instituição modificou-se diversas vezes, numa clara tentativa de desfazer a imagem negativa da entidade perante a sociedade.” (PEREIRA Jr., 2006, p. 3)

enredo como “bicha”, ela foi denominada por Hector e pelos resenhistas do jornal O Estado de S. Paulo, em 1980, como uma travesti. No entanto, não há menção da palavra travesti ao longo do filme.

REPRESENTAÇÕES EM TORNO DA MARGINALIDADE

Segundo Roger Chartier (1991) a representação é um dado da realidade, pois produz ações e comportamento no corpo social de uma sociedade, e material, pois está presente nos diversos objetos e discursos produzidos pelos sujeitos que nela vivem (CHARTIER, 1991). Para esse autor (1991), as representações são responsáveis por reforçar práticas sociais e criar divisões no corpo social da sociedade em que elas estão inseridas. Ao substituir o referente pela imagem, a representação cria e determina as relações que os sujeitos vão ter uns com os outros.

No caso brasileiro, por exemplo, ainda é muito forte o preconceito em relação as travestis e transsexuais. Segundo a reportagem publicada no site Exame, em novembro de 2020, o Brasil é o país que mais mata transsexuais do mundo. Essa violência é legitimada pelos discursos e representações acerca das transsexuais e as travestis, presentes na sociedade brasileira, que as colocam numa posição subalterna de esquecimento e apagamento. Esse apagamento é fruto de um conjunto de representações disseminadas nos mais diferentes meios, da mídia às instituições familiares, que as colocam em um lugar marginalizado e não humano, uma vez que o impacto pela morte de uma travesti não é o mesmo do que de um “cidadão de bem”. Todavia, a violência não impede que esses grupos sociais lutem por uma maior visibilidade e nem que outras representações sejam criadas, mesmo, em lugares onde o desconhecimento e uma política contrária a esses grupos reinem (KELLNER, 2006).

O jornal impresso, como um órgão difusor de ideias, parte de um princípio político e moral a cada edição, que varia conforme o tempo e a equipe de profissionais responsável pelo jornal. Desse modo, a publicação de qualquer texto em seu editorial necessita da aprovação de um supervisor ou editor-chefe definidos previamente pelos departamentos dessa instituição. Sendo assim, a política de um jornal, enquanto gestor da opinião pública, pode influenciar diretamente no conteúdo e na temática a ser abordada em suas páginas e editoriais. No entanto, ela mesmo não é o suficiente para definir o conteúdo e as contradições existente no próprio corpo jornalístico ou no interior de uma reportagem, pois nada impede que forças e pensamentos reacionários a política do jornal se manifestem por ações voluntários e involuntários dos redatores dos jornais ou dos discursos que os atravessam ali.

Segundo James N. G. e Renan Quinalha, os redatores do jornal O Estado de São Paulo, entre os anos de 1960-1980, costumavam tratar a travesti e a homossexualidade de maneira pejorativa e preconceituosa: não distinguindo e nem diferenciando gays de travestis e generalizando a violência no meio travesti, de maneira a transparecer que a violência fosse algo natural nesses grupos.

Segundo Jorge Cauê Rodrigues (2019), o tratamento do OESP dado a homossexualidade e a travesti provocou reações de diversos grupos de homossexuais e de intelectuais de esquerda contra a maneira pelo qual esse jornal tratava esses temas.

Segundo Tania Regina de Luca, nos anos primeiros anos da ditadura militar brasileiro, O Estado de S. Paulo “emprestou seu apoio ao golpe e, posteriormente, sentiu o peso do regime autoritário, que tratou de denunciar por meio de estratégias criativas (p. 129)”. Nesse sentido, a reportagem de Pixote, escrita no final do ano de 1980, apresenta também diversos ataques indiretos e quase silenciosos, uma vez que, conforme veremos, não fica muito claro quem seja os culpados pelo fracasso da FEBEM e o número expressivo de menores em situações de ruas, se foram às decisões tomadas pelo atual governo ou as instituições criadas a partir dele ou os cidadãos comuns.

Segundo Raymond Williams (2007), a linguagem registra um complexo jogos de produções culturais pelos quais os signos são produzidos e interagem entre si. Para esse autor, a linguagem também é um lugar de demarcação e conflito, onde diferentes grupos sociais e sujeitos batalham para defender suas ideias e verdades (WILLIAMS, 2007). Portanto, independentemente das intenções do escritor, a redação de um texto, distribuído em qualquer meio, pode revelar os obstáculos e as lutas sociais que os grupos fazem para definir a si mesmo e ao outro.

Nossa análise da reportagem de estreia do filme “Pixote”, publicado pelo OESP, em 1980, deve-se guiar em três sentidos: 1) o de averiguar as representações sobre a travesti e o homossexual que se tinham na época em que a redação foi publicada; 2) o de observar como a crítica de cinema fez uso da palavra e da semântica para definir os sujeitos sociais, como, o menor delinquente, a travesti – que no texto é assinado como “o travesti” -, o homossexual e o marginal; e 3) de historicizar o jornal como entidade social e política propagador de ideias, os mecanismos de circulação (quem são os leitores do jornal) e a política do jornal (a que grupo social o jornal se destina).

ANÁLISE E DESCRIÇÃO DA REPORTAGEM

Segundo Gabriel Carneiro, Humberto Pereira da Silva e Sérgio Alpendre (2019), as críticas de filmes, da década de 1980, publicadas pelo OESP, geralmente, tinham por objetivo apresentar e avaliar os filmes exibidos semanalmente pelos grandes cinemas de todo o Brasil. Segundo esses autores, muitos dos críticos de cinema do jornal O Estado de S. Paulo não eram formados em Cinema ou em áreas afins, e muito menos especialistas sobre o assunto. Em geral, eram repórteres desse jornal convidados a falar sobre cinema, que mantinham outras colunas no jornal. Sendo assim, muitos deles baseavam o seu julgamento em critérios de gosto e não no que estava sendo discutido na teoria de cinema daquele período.

Na quinta-feira, dia 25 de setembro de 1980, o jornal O Estado de S. Paulo dedicou uma página inteira para a apresentação do filme Pixote. A página contém três redações: “Documento

social, sem semitons”, “A força de Pixote quando a lei é do mais fraco” e “Menor carente ‘um fato burocrático’”, - publicadas na página 28 do jornal. “Documento social, sem semitons” foi assinada por Carlos Motta, enquanto os dois outros textos foram escritos por Luiz Carlos Carvesan, apresentado como o responsável pela reportagem no primeiro texto. Nossa análise foi organizada em quatro tópicos, que levaram o nome de cada uma das reportagens publicadas na página.

Na margem inferior, a página apresenta 11 anúncios, a maioria destinada ao público masculino. Dois são de médicos oferecendo-se para tratar problemas sexuais, um do agronegócio, um sobre um novo creme destinada ao rejuvenescimento feminino, e outros sobre temas menores, desde o comércio de embalagens à possibilidade de ter um anúncio publicado nessa parte do jornal⁷.

APRESENTAÇÃO DO FILME

No lado superior da página, um texto em itálico e sem título apresenta o filme *Pixote* e faz um breve resumo das reportagens presentes na página. O texto não deixa muito claro quem seja o seu autor. Ao que tudo indica, pela assinatura final, foi Luiz Carlos Caversen, quem o escreveu. Segundo o repórter, o filme *Pixote* entra em cartaz “a partir de amanhã no Cinema Gazetinha (avenida Paulista) e, depois de 6 de outubro, em mais de 40 cinemas do estado. As reportagens presentes na página não apresentam apenas as falas do diretor do filme como também de outros membros da equipe, de autoridades da FEBEM e de pessoas que não acreditavam na eficiência da entidade.

Caversan declara, nem todos os membros da FEBEM aceitaram de bom grado o filme. Segundo o autor, para um dos funcionários da FEBEM, o filme foi “uma pedra a mais no sapato da instituição”. No entanto, para o redator da reportagem, o filme é “uma história real, sórdida e triste” de jovens delinquentes em situações de rua e que denuncia o despreparo da FEBEM em receber esses jovens em suas instituições.

“DOCUMENTO SOCIAL, SEM SEMITONS”

No lado esquerdo da página, um segundo texto aparece, assinado por Carlos M. Motta. Este inicia a redação de seu texto em tom de julgamento:

Como os anteriores filmes de Hector Babenco “*Pixote*”, é uma obra que se destaca mais pelos excessos que pelas carências, pelo que mostrou a mais do que pelo que deixou de mostrar, não apenas sob o aspecto da estrutura e construção do roteiro como também ao ponto de vista da encenação (direção, interpretação). (...) é um filme de notas altas e nenhum semitom.

⁷ A decisão de colocar anúncios voltados para o público masculino pode ser um indicativo de que a maioria dos leitores dessas páginas, na opinião da equipe do jornal, fossem homens.

Nessa primeira parte do texto, Motta avalia o filme segundo princípios estéticos e de gosto. Conforme Regina Gomes (2006), a avaliação crítica da obra de arte na modernidade tem por objetivo definir o que está oculto e o que é belo. Embora Motta não esteja interessado pelo que está oculto na obra – qual a mensagem do filme, o que o diretor planejou para o seu filme e os efeitos da obra no espectador –, sua avaliação estabelece critérios para o belo, adequado e inadequado para se ter em um filme.

Em segundo, o texto, redigido por Motta, denuncia os excessos cometidos por Hector Babenco – a concentração em personagens subalternos, o discurso prolongado da travesti e a longa duração do filme – e elogia o fato do diretor não esconder nada. Segundo Williams (2007), uma das funções da crítica moderna tem sido julgar a obra de arte segundo valores estéticos, do belo, do provocativo e do que é válido. No entanto, segundo esse autor, tal julgamento não é esvaziado de uma neutralidade crítica e nem os valores estéticos estão ausentes dos jogos de poder e dominação dentro dos enunciados.

Embora o julgamento desse primeiro crítico aparente uma certa neutralidade, os escritos, assinado por ele nessa página, revelam os conflitos sociais e as relações de dominação econômica, social e cultural presentes em seu discurso sobre o filme. Um exemplo disso é o julgamento de Motta sobre o espaço destinado em tela a travesti, a prostituta e ao traficante. Segundo ele, as cenas em que esses personagens aparecem poderiam ser deletadas, que mesmo assim o filme não sofreria perda alguma. Motta Escreve:

(...) a primeira parte [do filme] é superior à segunda. A sucessão de acontecimentos no abrigo (o termo funciona como um perfeito eufemismo) de menores, carregados de tensão e cruzeza, torna a trajetória dos meninos depois da fuga redundante, necessitando ser enxugada – o filme tem mais de duas horas de projeção. A intervenção de Cristal (o cantor Tony Tornado) e a sequência da prostituta (interpretada sem muito controle por Marília Pêra) nada acrescentam de indispensável do contexto e poderiam ter sido reduzidas. **Da mesma forma o desabafo do travesti Lilica na cena da praia é dispensável: o personagem é por si só perfeitamente caracterizado (e de certa maneira a figura central da história).** Não obstante suas assimetrias, “Pixote” impressiona pela natureza do assunto e a realização competente.⁸

Mesmo no cinema de massa, filmes de longa duração eram comuns no cenário internacional e nacional daquela época. Sendo assim, a sugestão da retirada de algumas cenas ou de alguns personagens, que aparecem no filme, parece ter sido movida, principalmente, por critérios de gosto, e não estilísticos, do que era discutido na teoria do cinema na época. Além do mais, o julgamento de Motta sobre as escolhas estéticas do diretor e de sua equipe também condiz a um julgamento moral,

⁸ Grifo nosso.

social e ética de uma classe sobre a outra. Inclusive, na cena mencionada, pelo jornalista, no filme, Lilica fala sobre a sua situação como bicha na sociedade brasileira: de ser alguém fardada à exclusão e ao esquecimento. Este é o único momento do filme que vemos Lilica posicionar-se diretamente sobre o que é ser bicha.

O tratamento, dado por Motta, à palavra travesti no masculino volta a aparecer no resto da página. De acordo com Luiz Moranda (2019), no período ditatorial, era comum na imprensa o tratamento da palavra travesti no masculino, como também entre as próprias travestis, não sendo uma regra entre elas o uso do pronome masculino para referir-se a elas mesmo. Além do mais, em todas as reportagens publicadas nesse editorial, a palavra homossexual e travesti são utilizados como sinônimos de uma mesma coisa, não tendo uma distinção entre si. Segundo James N. Green (2019), no regime militar, os diversos gêneros e orientações, foram vistos pela imprensa de grande massa e pelo estado como se fossem tudo a mesma coisa. Ou seja, as palavras travesti, homossexual, gay e bicha eram utilizados na redação do governo e na imprensa sem distinção de gênero ou de status, mesmo tendo grupos sociais reivindicando tais diferenciações e o uso adequados, considerados por eles, para referenciar cada sujeito (RODRIGUES, 2019).

“A FORÇA DO PIXOTE QUANDO A LEI É DO MAIS FRACO”

A terceira reportagem inicia com a apresentação do lugar em que Caversan assistiu ao filme pela primeira vez:

Na tarde de terça-feira passada, houve uma projeção do filme “Pixote” na unidade da Febem do Tatuapê (antigo Recolhimento Provisório de menores). O diretor Hector Babenco estava presente e, na platéia, mais de cem técnicos da Febem (psicólogas, assistentes sociais, diretores de unidade) e o próprio presidente da instituição, Antonioni Luiz Robeiro Machado.

Durante o regime militar brasileiro, o cinema foi umas das poucas instituições a gozar de uma certa liberdade artística, comparada à televisão e ao jornal, e de uma menor fiscalização por parte do Censores Federais (JUNIOR; LAMAS, 2018). Um dos motivos era que o público do cinema era menor que o televisivo e o Estado via nas produções fílmicas nacionais uma forma de se promover o Brasil no exterior (JUNIOR; LAMAS, 2018). Sendo assim, a maior parte dos censores, não viam o cinema como uma forma de grande ameaça (JUNIOR; LAMAS, 2018).

Ao que parece, no entanto, a exibição desse filme em um lugar público e em frente a diversos funcionários dos órgãos estatais foi uma prática viabilizada pela abertura democrática do final da ditadura, porque durante os anos iniciais da implantação do A-I5 (1968), a fase mais ferrenha da

ditadura, filmes com temas considerados inadequados, pelos órgãos estatais, para o povo brasileiro e que criticassem a política brasileira eram frequentemente retirados de circulação (FICO, 2019).

Apesar de não ter sofrido nenhum corte em seu lançamento para os cinemas, segundo reportagem publicada em OESP, em 26 de setembro de 1980, as gravações do filme *Pixote* foram acompanhadas por Domingos Calderado⁹, agente do governo vinculado à censura e comissão de direitos do menor. A reportagem também afirma que, o cartaz¹⁰ do filme foi retirado, antes mesmo de sua estreia, em alguns cinemas da capital de São Paulo devido ao seu conteúdo. *Pixote* também demorou cerca de um ano para ser lançado na televisão. Segundo Reis Junior e Lamas (2014), os censores consideraram o filme demasiadamente subversivo e crítico às instituições políticas brasileiras para ser exibido em horário nobre e sem cortes.

Nos documentos de interdições do filme *Pixote* para a TV, presente no arquivo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCPD), os censores indicaram a supressão de cenas consideradas impróprias para o público familiar, como, a cena de sexo entre Dito com Lilica, ou, a brincadeira de pega ladrão das crianças do reformatório. Nos pareceres da Censura, a exibição de tais cenas em ambiente familiares poderiam corromper os cidadãos brasileiros, levando os jovens à homossexualidade ou ao crime (REIS JUNIOR; LAMAS, 2014). No entanto, segundo os autores, não se tem nenhuma restrição documentada contra a exibição do filme em sessões públicas e no cinema.

Todavia, na exibição do filme na unidade da Febem do Tatuapé, exceto o caso de uma senhora não identificada pela reportagem, “nunca vi o problema do menor, a realidade de sua vida tão bem mostrados como hoje”¹¹, segundo Caversan, a maioria dos funcionários da instituição desaprovaram a mensagem do filme:

Evidentemente nem todos os funcionários da Febem que assistiram o ao filme de Babenco tiveram a mesma reação desta funcionária. No debate que se seguiu à projeção, muitos mostraram sua indignação “pela maneira como foi apresentada a instituição”; outros concordaram com o diretor em que “a instituição aparece como ela é e não como a única culpada pelo problema”. (OESP, 1980, p. 28).

Apesar de apresentar as desavenças em torno do filme, na reportagem, o redator garante a sua veracidade,

Os verdadeiros subsídios para o filme foram se acumulando ao longo de dois anos de pesquisas em praticamente todas as unidades da Febem. Diz Hector: “Eu visitei todas as unidades da Febem e outras particulares. Conversei, entrevistei técnicos,

⁹ A intitulação e para que órgão trabalharia não é descrita na reportagem.

¹⁰ O cartaz reproduziu uma das cenas do filme, em que *Pixote* aparecia nu, enquanto um carro corria atrás dele em alta velocidade. Não é de se admirar, portanto, que alguns órgãos do governo e grupos sociais ficassem incomodado com a exibição desse material em zona pública.

¹¹ Peculiarmente, apesar de ter toda sua fala transcrita, o nome da senhora, enunciada como “veterana”, é a única a não aparecer na redação, indicando a possibilidade de se tratar de uma personagem fictícia, criada para divulgação do filme.

inspetores, psicólogos, assistentes sociais, e, evidentemente, centenas de menores. Na verdade, o filme era pra ter sido feito junto, em convênio com a Febem. No governo Paulo Egydio eu mantive um bom contato com a entidade e iria filmar dentro de uma de suas unidades e com crianças de lá. Mas com a entrada do governo Paulo Maluf tudo se complicou sequer recebi uma resposta oficial recusando o projeto". (OESP, 1980, p. 28).

A colaboração de Paulo Egydio com o projeto do filme Pixote mostra que no campo artísticos ideias contrárias às políticas de boa conduta do regime militar eram enviadas com determinada frequência para os órgãos públicos, mas nem sempre executadas.

Logo, em seguida, a reportagem abre para um segundo tópico, "Medo, violência". Em determinada parte do texto, o autor escreve "toda a primeira parte do filme mostra a vida destes garotos na instituição seus dramas individuais, o homossexualismo, a droga e o medo". Chama atenção a disposição dos elementos textuais nessa segunda parte pelo autor da redação. As palavras "homossexualismo", "droga" e "medo" são colocadas como parte de um mesmo universo. Um universo deliberado, em que, segundo o autor do texto, o único fim é a morte.

Segundo Raymond Williams (2007), uma palavra é definida pelos usos que se faz dela em determinada época e sociedade. Sendo assim, no campo social, as definições nunca estão dadas a priori, como se fossem sempre assim. Pelo contrário, elas são condicionadas historicamente e operam dentro das possibilidades linguísticas de uma determinada língua. Desse modo, o uso contínuo que se faz da palavra e como se faz é o que define o seu caráter, dentro de uma mesma comunidade de falantes e de um mesmo grupo social, e o modo pelo qual ela vai se inserir nas relações de dominância. Nesse sentido, o uso de uma palavra, o que se pode dizer sobre ela e de que maneira pode ser dita, por uma sociedade ou grupo, se faz por meio de condições históricas precisas, uma vez que um dito nunca está isolado de outros, e variáveis, por cada época e sociedade ter um dizer específico sobre algo.

Sendo assim, embora essa reportagem nunca chegue a dizer o que o homossexual é, a assimilação da palavra "homossexualismo", na redação do texto, à outras duas de teor negativo, droga e morte, serve como uma forma de demarcação social, de modo a transparecer que as três palavras estejam relacionadas e que, de certo modo, elas façam parte de um mesmo conjunto de significantes e significados e de um mesmo contexto social.

Nesse sentido, segundo Carlos Fico, para a maioria dos censores:

"À articulação entre "desvio moral" e "subversão" (...) decorria da paranoia anticomunista e de grande preocupação chamada "revolução de costumes. Drogas, liberdade sexual (...) seriam portas de entrada para o comunismo, perigo a que estariam sujeitos, sobretudo, os jovens. Para os órgãos de informação, haveria 'um círculo vicioso de prostituição, de vício e da prática sexual aberta que fatalmente, levam a indiferença, abrindo caminho à própria subversão'" (FICO, 2019).

Apesar de Fico escrever a respeito das práticas políticas cometidas pelos censores para barrar os conteúdos e os modos de vida considerados subversivos, diversos setores do governo e da sociedade acreditavam que a homossexualidade era fruto da degeneração e subversão dos costumes.

Além do mais, segundo Rita Colaço Rodrigues (2019), “entre os dissidentes sexuais, as travestis e os homossexuais masculinos dotados de estilo do gênero dissonante, por mais visíveis, foram os mais atingidos” pela repreensão policial. Muitos foram “caçados nas ruas, praças nos parques, em higienistas operações policiais, com um agravante: foram elevados a categoria de elementos da ação subversiva” (p. 202).

Em seguida a reportagem fala sobre a preparação de cada autor do filme, com ênfase na personagem de Lilica, interpretada por Jorge Aragão, que já tinha atuado em peças de teatro, e de Pixote, Fernando da Silva, que com seus apenas dez anos, segundo o texto, deu um show de atuação. Segundo Caversan, os autores mirins passaram por diversas aulas de teatro e de como se posicionar em cena antes de iniciar as filmagens.

Por fim, a reportagem apresenta mais um tópico, **Aventuras**. Nele Carvesan, conta como foi conseguir o alvará para aqueles jovens poderem ser filmados, cita alguns depoimentos de como foi filmar na cidade de São Paulo e cita algumas falas de Hector Babenco no corpo da redação. Ao que nos interessa, daremos atenção ao primeiro e último parágrafo do depoimento de Babenco.

“Nós pesquisamos simplesmente tudo sobre o problema. Cada sequência do filme, cada elemento novo daquela realidade foi estudado minuciosamente. Eu passei dois anos achando que o mundo se resumia ao universo relatado no meu filme. Cada unidade da Febem que eu visitava lá estavam as cenas do filme. Minha proposta, a proposta do filme? é de mostrar dentro de um contexto documental e realista o indivíduo que existe em cada menor abandonado. **A mim não interessa a documentação pura e simples da realidade. Mas desmitificar estereótipos: um homossexual, por exemplo, não é apenas aquele ser esquisito afetado; é, antes de mais nada, alguém que quer viver. Eu fugi de todos os comportamentos caricaturais, procurei deixar que tudo, que todas as situações nascessem de dentro dos personagens”**

(...)

Minha proposta de trabalho é esta: eu lido com quem está sempre a um passo, a um milímetro **de**. Pode ser a um milímetro da loucura, da morte ou do crime. O ponto de desequilíbrio o milímetro o que leva as pessoas a serem marginais” (OESP, 1980, p. 28).¹²

Embora a recepção de uma imagem possa gerar diversos sentidos na comunidade de espectadores de um filme, a disposição e o ajuntamento de signos e representações do campo social, estético e cultural na imagem cinematográfica revelam as estratégias de um sujeito que pensa seu

¹² Grifo nosso.

trabalho, seja um autor ou uma equipe de profissionais. A personagem Lilica foi desenhada, por Hector Babenco e pela equipe de filmagem, com o intuito de promover a simpatia do público. Todavia, o direcionamento da mensagem não é garantia da sua eficácia, pois nem todos receberam do mesmo modo as imagens do filme, como foi o caso de Motta, citado anteriormente.

No cinema brasileiro, imagens do homossexual como um ser estranho, artificial, hedônico e com algum vínculo com a criminalidade eram comuns na época. Até mesmo em cinemas ditos alternativos, a visão que se tinha sobre a homossexualidade ainda era de uma vida de extravagância, sodomia e delinquência. Em filmes, como, “O Bandido da Luz Vermelha” (1968), de Rogério Sganzerla, e “Rio 40 Graus”, de Nelson Pereira dos Santos, as personagens homossexuais não tinham mais de dez minutos em tela e esbanjavam vulgaridade e perversidade. Já, em “Copacabana Mon Amour” (1970), de Rogério Sganzerla, o homossexual é o próprio assassino frio e impiedoso. Sendo assim, o destaque dado à figura de Lilica era algo até certo ponto inédito e anormal no cinema brasileiro de grande bilheteria.

Essa visibilidade dada à travesti e ao homossexual, por Babenco, no cinema já tinha sido experimentada anos antes pela literatura nacional. Em 1975, Agnaldo Silva publicou o livro “Primeira carta aos andróginos”, uma espécie de tratado filosófico sobre o sexo e a homossexualidade. Quatro anos depois, Darcy Penteado publicará “A meta”, uma coletânea de contos sobre o mundo suburbanos das cidades. Algo comum dessa literatura com o cinema de Babenco, em que anos mais tarde lançaria seu segundo filme com temática homoerótica, “O beijo da Mulher Aranha” (1987), era a tentativa de desmistificação da homossexualidade. Ou seja, a quebra do estereótipo do homossexual como um ser anormal e não humano.

O MENOR CARENTE UM FATO BUROCRÁTICO

A última reportagem da página não traz nenhuma menção à travesti, ou, ao homossexual. Ao todo, o foco da redação foi em falar como o filme dividiu opiniões entre os órgãos estatais e jurídico e como foi recebido no meio intelectual e cultural da época.

Chama atenção na reportagem a declaração de Antônio Luiz Ribeiro Machado, atual presidente da Febem, que, segundo Caversan, depois de uma sessão na terça-feira, declarou que o filme se trata ‘de um estudo profundo sobre a problemática do menor’; e do Juiz João Benedito de Azevedo, ex-presidente da entidade, que disse que:

“o filme (...) é uma grave denúncia de uma realidade de marginalização social e violência a que é submetida a criança brasileira, demonstrada num retrato sem retoque que esta situação é decorrência antes de tudo de uma estrutura social e econômica injusta e cruel e que leva uma situação de carência mais de 25 milhões de brasileiros”. (OESP, 1980, p. 28)

Ambos entrevistados admitem o problema do menor delinquente no Brasil, mas nenhum deles culpa a política pelo descaso com o menor. Machado chega ir mais longe dizendo que “as situações mostradas no filme não acontecem com os alunos de nossa entidade”. Ou seja, o que é retratado no filme é verdadeiro, porém não é da realidade brasileira.

No final, trazendo a fala do jurista José Carlos Dias, presidente da Comissão de Justiça e Paz, a reportagem chama atenção para a figura do menor infrator.

O filme “espelha de forma cruel, porém necessária, o tratamento chamado de “ressocialização” destinado aos menores infratores nos grandes centros do Brasil. A maior virtude do filme é a visualização que o espectador tem da sua parcela de culpa, pela maneira como se tem marginalizado da discussão do problema e do seu encaminhamento. (...) Pixote é um material de estudo e de trabalho e, além disso, um ponto de partida para uma tomada da consciência em favor do menor” (OESP, 1980, p. 28).

Nesse último parágrafo, que fecha a página, a culpa do abandono do menor é transferida para o cidadão comum e não para o estado. Sendo assim, na reportagem, a política é descrita como ato individual e de tomada de consciência, de um indivíduo que passa a se preocupar com questões para além daquelas que ele estava acostumado a ver, a partir do filme. Não fica claro se a partir daí o expectador deveria reivindicar transformações políticas a favor do menor abandonado.

Se formos pegar o contexto da época, a ausência do Estado na reportagem, como provedor de política pública, pode ser explicada pelo medo dos jornalistas e dos entrevistados de se dizer mais do que se deve e ter o jornal censurado ou, no caso das figuras públicas, os seus mandatos caçados¹³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na reportagem “A força do Pixote quando a lei é do mais fraco”, a colocação da palavra “homossexualismo”, ao lado de medo e droga, como também as ideias desenvolvidas no parágrafo seguinte constroem um lugar para a travesti e para o homossexual na sociedade brasileira em que o único destino é a marginalidade e a morte. Desse modo, a política de exclusão do travesti e do homossexual, na história brasileira, não se deu apenas pelos lugares de convívio, mas pelos mecanismos discursivos que fizeram sobre este grupo.

Nesse sentido, apesar da política do jornal, na reportagem, se mostrar inadequada para retratar determinados temas, até mesmo por uma deficiência de discussões sociais e políticas no âmbito jornalístico naquele período, sobre a homossexualidade, a linguagem revela uma zona de conflito e divergência de ideias. De um lado a crítica de jornal, com um posicionamento mais rígido

¹³ Vale lembrar que, a miséria é apontada como um dos motivos para os grandes números de menores infratores na rua, todavia, na reportagem ela não tem vínculo algum com o estado.

sobre a homossexualidade, e de outro o discurso do autor, mais flexível e de acordo com as reivindicações dos grupos de homossexuais.

Desse modo, apesar da redação do jornal OESP tratar o tema da homossexualidade em Pixote com um teor negativo, as falas de Babenco, como autor no cinema, reproduzem um outro discurso, travado constantemente pelas mídias alternativas, como o Jornal “O Lampião” (RODRIGUES, 2019), e pelos grupos minoritários, que reivindicavam a desmistificação da homossexualidade.

Por último, ao contrário do que alguns autores apontam, que as críticas de filme publicadas no O Estado de S. Paulo, na década de 1980, eram destinadas apenas a apresentação e comercialização dos filmes (CARNEIRO; DA SILVA, ALPENDRE, 2019), a reportagem demonstra que a crítica de cinema do OESP discutiu também temas relevantes para a conjuntura política nacional da época: como o lugar da travesti e do homossexual, a violência acometida pelo estado contra jovens e crianças e as possibilidades de superação dos problemas atuais enfrentados pela sociedade brasileira.

FONTE PRIMÁRIA

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 25 set. 1980. p. 28. Disponível em:

<<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19800925-32373-nac-0028-999-28-not/busca/Pixote>>.

Acesso em 15 dez. 2020.

Capital intensifica apreensão de revistas eróticas e pornográfica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 set. 1980. p. 28. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19800926-32374-nac-0013-999-13-not/busca/Pixote>>. Acesso em 15 dez. 2020.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Gabriel; DA SILVA, Humberto Pereira; ALPENDRE, Sérgio. A crítica de cinema em São Paulo. In: Org. SILVA, Paulo Henrique. **Trajatória da crítica de cinema no Brasil**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

CHARTIER, R. (1991). O mundo como representação. Tradução de Humberto Pereira da Silva e Sergio Andrade. **Estudos Avançados**, p. 173-191. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>CARNEIRO, Gabriel>. Acesso em 15 dez. 2020.

FICO, Carlos. Prefácio. In: Org. GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GOMES, Regina. Crítica de cinema: História e influência sobre o leitor. **Crítica Cultural**, Volume 1, n. 2, jul./dez., 2006. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/viewFile/93/103>. Acesso em 15 dez. 2020.

JUSTO, Gabriel. Pelo 12º ano consecutivo, Brasil é país que mais mata transexuais no mundo. **Exame.**, 2020. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/247956/referencia-site-abnt-artigos/>>. Acesso em 15 dez. 2020.

KELLNER, Douglas. Introdução; **Guerras entre teorias e estudos culturais**. In A Cultura da Mídia. Bauru-SP: Edusc, 2001, p. 9-74.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Alberto. As representações da marginalidade infantil através da obra cinematográfica Pixote, a lei do mais fraco DOI10.5216/o.v9i12.9435. **OPIS**, v. 9, n. 12, p. 23-43, 1 abr. 2010.

PEREIRA JUNIOR, Luis Alberto. **O filme Pixote, a lei do mais fraco e o governo das Crianças marginalizadas (1980-1985)**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

REIS JUNIOR, Antônio; LAMAS, Caio. A infância aniquilada sob censura em pixote: o cinema brasileiro entre interdições e liberdades. **Revista Brasileira de História da mídia (RBHM)**. V. 3, n. 2/2014 – dez./2014 – ISSN 2238-5126.

WILLIAMS, R. “Introdução”; “Cultura”. In: **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. SP: Boitempo, 2007, pp. 27-49; 117-124.

O INSÓLITO VOO DO CEGONHO: O MODO FANTÁSTICO NA TELENOVELA *ÊTA MUNDO BOM!*

Thiago Henrique Fernandes Coelho (UFU)

thiagofcoelho@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo discutir o modo fantástico presente na telenovela *Êta Mundo Bom!* exibida na rede Globo de televisão no ano de 2016, no horário das 18 horas. A telenovela foi escrita por Walcyr Carrasco e aborda o meio rural e urbano na década de 1940 e 1950 do século XX, mostrando tanto a vida na capital paulista como em uma fazenda no interior do estado, chamada Dom Pedro II, no fictício município de Piracema.

A história de *Êta Mundo Bom!* é baseada no conto *Cândido ou o otimismo*, de Voltaire, no filme de 1953 *Candinho*¹, que teve como protagonista Amácio Mazzaropi, e no conto *O comprador de fazendas* de Monteiro Lobato.

O modo fantástico surge na telenovela a partir de alguns personagens, que são eles Candinho (interpretado pelo ator Sérgio Quinzé) que conversa com um burro; pela jovem Mafalda (interpretada pela atriz Camila Queiróz), que tem a curiosidade de descobrir o que tem debaixo das calças de um homem, a mãe lhe diz que é um pássaro ao qual denomina de cegonho, e a moça passa a telenovela inteira tentando entender como a ave habita aquele local tão pequeno para ela; pela menina Alice (interpretada pela atriz Nathália Costa) que faz visitas ao jardim do menino cadeirante Claudinho (interpretado pelo ator Xande Valois) e nesses encontros diz ser uma fada, lhe trazendo presentes do mundo das fadas; por Cunegundes (interpretada pela atriz Elizabeth Savalla) que durante a narrativa, é vítima de vários fatos insólitos como pedir que um raio a atinja e no momento seguinte ser atingida pelo fenômeno da natureza; e Seu Osório (interpretado pelo ator Arthur Aguiar) que morre no enterro da sua jovem amada Jerusa (interpretada pela atriz Giovanna Grigio), e a vó da menina, dona Camélia (interpretada pela atriz Ana Lúcia Torre) diz que ele morreu de amor. Ao longo desse trabalho iremos discutir sobre esses cinco personagens, abordando como o modo fantástico está presente na trajetória de cada um, mas primeiramente iremos abordar as definições de fantástico por Todorov, Filipe Furtado e Marisa Gama-Khalil.

¹ O filme foi baseado no conto de Voltaire.

O MODO FANTÁSTICO

Para Todorov o fantástico é quando estamos no nosso mundo familiar, sem monstros, anjos ou demônios, e ocorre um acontecimento que é impossível explicar pelas leis que regem o nosso universo. Então, nos questionamos, isso é algo da nossa cabeça, da nossa imaginação ou é possível através de leis que não temos conhecimento? Nisso temos a hesitação, que é o que marca o gênero fantástico. Somando-se a isso, temos mais três condições para a presença na literatura do fantástico; 1) Hesitação do leitor entre explicação natural dos fatos ocorridos na narrativa e uma outra explicação sobrenatural; 2) A hesitação pode vir das vivências da personagem, e nós como leitores, experienciamos os seus sentimentos; 3) O leitor deve tomar uma posição na narrativa. De acordo com o estudioso, a primeira e a terceira são essenciais para a ocorrência do fantástico, já a segunda não (GAMA-KHALIL, 2013).

Na visão todoroviana existem três gêneros que se aproximam na temática do sobrenatural: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Nas narrativas em que ocorre o estranho, temos o medo, pois são fatos inquietantes e incríveis, mas podem ser explicados através da razão. Engloba muitas narrativas de horror. No maravilhoso não temos a hesitação, pois o sobrenatural é naturalizado, por exemplo, os contos de fadas, com a existência de lobos que falam, varas de condão, botas mágicas, e todo a magia daquele mundo ficcional (GAMA-KHALIL, 2013).

Conjuntamente com os três gêneros citados acima, temos alguns vizinhos, como o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. No fantástico-estranho tem-se uma sugestão de explicação por meio da razão, já no estranho puro a explicação é evidenciada, mostrando que não há nada de sobrenatural. Já, no fantástico-maravilhoso, no início os fatos são fantásticos, mas, no desenrolar da narrativa, aceitamos o sobrenatural, por esse fato, essas histórias estão nas proximidades do fantástico puro (GAMA-KHALIL, 2013).

Furtado (1980) no livro *A construção do fantástico na narrativa*, chega em conclusões próximas às de Todorov, na questão da ambiguidade se relacionando com o conceito da hesitação. A ambiguidade no texto, faz o leitor hesitar. No maravilhoso não coloca em dúvida a realidade de fenômenos insólitos e objetos mágicos. No estranho começamos com a ambiguidade, que é desconstruída através da razão. Já o fantástico só aparece nas narrativas quando a ambiguidade continua. É ou não é? Fica em suspensão. A diferença entre os dois teóricos, Todorov e Furtado, é que para o primeiro a hesitação está atrelada a recepção do insólito, e para o segundo a ambiguidade é um problema interno da narrativa (GAMA-KHALIL, 2013).

Na teoria de Todorov, a hesitação também está presente nas personagens, o que Furtado não tomou consciência. Já Roas irá apontar isso na teoria todoroviana, que a hesitação pode vir tanto de leitores como dos personagens. Só que Roas discorda no ponto que a hesitação é o principal elemento que caracteriza o gênero fantástico, para este existem narrativas em que o fantástico não

é posto em discussão, com a entrada do sobrenatural no mundo real, que não pode ser explicado por argumentos racionais. Roas aproxima-se de Furtado ao dizer que a presença do sobrenatural é o que evidencia o fantástico nas narrativas. Dessa forma, o campo do fantástico abriga diversas espécies, como o fantástico em si, o estranho e o maravilhoso. Filipe Furtado (1980) aponta temas que levam a uma fenomenologia metaempírica – que é um evento ou elemento que não passa pela razão, não pode ser verificável ou cognoscível pelas regras do nosso mundo (GAMA-KHALIL, 2013).

Irene Bessière (2001) acredita que a literatura fantástica não pode ser vista como gênero, pois isso limitaria a diversidade de obras que abordam o sobrenatural. Portanto, o fantástico se caracteriza como um modo de levar a incerteza, pois temos uma impossibilidade de decifração (GAMA-KHALIL, 2013, p. 26).

De acordo com Remo Ceserani, os procedimentos narrativos e retóricos frequentemente usados pelo modo fantástico são: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe. Quanto aos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, Ceserani elenca: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada.

Na concepção de Ítalo Calvino, o maravilhoso, o estranho e o fantástico formariam um único modo que caracteriza um tipo de literatura que tem como princípio a fantasia. Calvino traz a imagem do cristal com seus múltiplos lados, que refletem cores e formas diferentes (GAMA-KHALIL, 2013).

Os acontecimentos na narrativa fantástica são caracterizados como sem explicação. A pesquisadora brasileira Lenira Marques Covizzi (1978) os coloca como insólitos, que trazem um sentimento no leitor de incômodo, inverossímil, impossível, incongruentes, incrível. Dessa forma, a literatura fantástica age pela transgressão, desvio, estranhamento e desautomatização da norma (GAMA-KHALIL, 2013). Assim, “a literatura fantástica abrigaria diversas ramificações como o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o gótico, o real maravilhoso” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 29).

OS ACONTECIMENTOS FANTÁSTICOS NA TELENOVELA *ÊTA MUNDO BOM!* CANDINHO E O BURRO POLICARPO

Cena se passa durante o dia, na cidade, Candinho está na frente da casa, e o burro policarpo na janela. O rapaz dá cenoura ao burro.

Candinho: Trabaia² de dançarina. Os homi paga pra dança cum ela. Eu num gosto. Mai aqui im São Paulo é tudo diferente. Ainda tem aquele... aquele outro lá qui quase brigô cumigu. Será que ela tá gostando deli.

Burro Policarpo: Zurra.

Candinho: É Policarpo! Ocê tá certo meu amigo. Ocê tá certo. Que o moço pode até tá namorando a Filó, podi. Agora homi qui é homi Luta até o fim quando ama. É agradecido meu amigo. Ocê deu um consei danado de bão, viu?³ (Candinho dá um beijo no burro.)

Candinho conversa com o burro e entende seus zurrados ao longo de toda a telenovela. Em determinados momentos, alguns personagens duvidam se realmente o rapaz entende o burro. E até nós como espectadores ficamos na dúvida se ele entende ou não o animal. Nisso está presente a hesitação, pois durante toda a trama não temos a certeza do que realmente acontece entre os dois amigos. Dessa forma, na relação de Candinho com o burro Policarpo, ficamos no parece, e não temos nunca certeza absoluta. Candinho entende o zurrar do burro? Ou é coisa da cabeça dele? Nunca saberemos.

MAFALDA E O CEGONHO

Mafalda: Ocê disse pra eu que o bebê vem da cegonha. Ma eu nunca vi cegonha aqui.

Eponina: É que a cegonha voa... voa depressa.

Mafalda: Pode inté cê. Ma é que cê disse: que todo homi tem o cegonho debaixo das carças.

Eponina: Eu sô morça sorteira. Eu nunca vi. Ma que tem, tem.

Mafalda: Eu vô casar cu Romeu e vou tê fio. Ieu vô tê que aprendê na lida, esse negócio de cegonha e cegonho.

Eponina: Isso aprende. Essa prática coê vai tê depois de casá.

Mafalda: Ah, tia, eu quero vê muito um retrato da cegonha, que é pra eu podê reconhece o bicho quando eu vê.

Eponina: Ah, tá bom, Mafarda. Deixa ieu vê. Só um instante, qui ieu vô procura aqui. Que ieu tenhu uma fotu. Pronto. Agora dá pra te mostra. A cegonha trazendu u bebê.

² As transcrições das cenas procurarão tentar passar para o texto o modo como os personagens falam.

³ Cena do capítulo 8, disponível em <https://globoplay.globo.com/v/4764916/> Acesso em 03 de outubro de 2010.

Mafalda: Mai é grande por dimai, tia. Olha que bico cumprido! E essas pernas também há de ser cumprinda.

Eponina: Pequena não é.

Mafalda: Ô tia, comé que o cegonho cabe debaixo das carças do homi, sem o bico e as patinhas fica pra fora?

Eponina: Ai que coisa! Eu sô uma moça sorteira. Ieu num sei... ocê tá com muita curiosidade. Pronto, eu já mostrei o cegonho e a cegonha... pronto!

Mafalda: Ai tia, é porque...

Eponina: Sem mai, nem menu... agora tenhu que remenda umas ropa aí qui tá tudo estragada. Agora chega, ocê já sabe tudo.

Mafalda: Discurpa!

Eponina: Num é pra pedí discurpa. Num precisa mai preguntá sobre a cegonha, e principarmente sobre o cegonho. Então, vai, vai pensá.

Mafalda: Sim senhora. (Eponina fecha a porta.)

Eponina: Que coisa infernar! (Eponina molha a mão na jarra de água e respinga em si.)

Eponina: Cegonha pra cá, cegonha pra lá. (Senta) Aí, que esse cegonho me mata! Hum! Hum!

(Mafalda vem andando pelo corredor da casa.)

Mafalda: Ara, que assunto mai difícir! Num consigo intendê. Cumé qui o cegonho cabe dentro da cirola dos homi? Ai, tadinho. Deve fica todo apertadinhu lá dentru⁴.

Na história de Mafalda, o fantástico está presente, pois a jovem acredita que uma ave vive debaixo das calças dos homens, e durante toda a trama, a moça tenta ver o cegonho, pergunta a mãe, a tia, a irmã, e até seus pretendentes, pois na telenovela ela é disputada pelo moço da cidade Seu Romeu, e pelo cuidador dos animais da fazenda de seus pais, Zé dos Porcos. Mafalda, como nunca viu o animal, e tenta entender como um ser daquele tamanho cabe ali nas calças dos homens, tem hesitação, fica na dúvida se isso é possível. Em algumas cenas, as outras mulheres dizem que quando o cegonho fica nervoso, ele bate as asas e bica. Mafalda fica com medo da bicada ser forte. Ao final da telenovela, ela se casa com Zé dos Porcos e conhece o cegonho, dessa forma, teríamos o estranho, pois toda aquela dúvida da jovem, foi explicada ao final, pois a ave não passava de uma metáfora para sua mãe e sua tia lhe explicarem sobre as relações sexuais em um casamento. Aqui temos a presença, de acordo com as definições de Todorov (2004) do maravilhoso hiperbólico, presente nas palavras da mãe e da tia, e como a menina nunca viu o órgão sexual masculino, acredita na metáfora do cegonho.

⁴ Cena disponível em <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/02/reveja-cenas-de-mafalda-na-busca-pela-verdade-sobre-o-tal-cegonho.html> Acesso em 03 de outubro de 2020.

A VISITA DA FADA

Cláudio está no jardim. Alice chega com um cachorro.

Alice: Claudio, trouxe o que eu prometi.

Claudio: Um cachorro!

Alice: Toma, pega. É seu.

Claudio: É tão bonitinho.

Alice: Eu trouxe do reino das fadas. É um gênio transformado em cachorro.

Claudio: Mas parece um cachorro comum. Não tem jeito de gênio.

Alice: Porque está encantado. Um dia vira gênio de novo. E fará tudo que você pedir. O nome dele é Aladim.

Claudio: Aladim, eu gosto. Mas como eu vou esconder ele?

Alice: Esconde debaixo da roda. Agora você nunca mais fica sozinho.

Claudio: Se ele é um gênio, eu posso fazer um desejo?

Alice: Um só. Porque pode demorar para realizar. Porque está em forma de cachorro⁵. [...]

Alice é amiga de Cláudio e faz visitas ao menino, que é cadeirante, e sempre lhe diz que é uma fada, e veio do mundo das fadas. Os presentes que lhe traz, diz que são daquele mundo. Uma vez lhe trouxe um bombom, que disse ser uma maçaneta da casa de uma fada. Cláudio sempre fica na dúvida se a menina é fada ou não, pergunta sobre suas asas, mas ela sempre inventa uma história para sair da pergunta do menino. Ou mesmo nessa cena descrita acima, que Alice diz que o cachorro é um gênio encantado. A todas as dúvidas de Cláudio, Alice lhe dá uma resposta, que tira por algum tempo sua incredulidade. Dessa forma, temos aqui, na definição de Todorov (2004), o maravilhoso exótico, presente nas palavras de Alice, pois Cláudio não conhece o mundo das fadas que ela diz provir.

CUNEGUNDES E O INSÓLITO

Dia, em frente da igreja.

Quinzinho: Paixão, é por aqui.

Mafalda: Ô mãe, entra. É aqui ó!

Cunegundes: Num quero participar desse casamento. Por mim num entrava. Casamento que só me dá desgosto. Por mim, eu queria que caísse um raio em cima dessa igreja. (Um raio atingi Cunegundes.)

⁵ Cena disponível em <https://globoplay.globo.com/v/8684019/> Acesso em 03 de outubro de 2020.

Mafalda: Mãe!

Quincas: Ara mãe. Resolveu virá churrasco no dia do meu casamento.

Quinzinho: Paixão! Tá viva?

Seu Josias: Gente, gente!

Cunegundes: Me dê a mão!

Zé dos Porcos: Foi o fogo do raio contra a boca de fogo.

Cunegundes: Já que é pra entrá. Vamo entra nessa igreja pra essa porcaria desse casamento! E vocmecê, saiba Zé dos Porcos, de um vez por todas. Que meu nome é Cu- negundes!⁶

O insólito está presente nessa cena, pois a personagem Cunegundes pede que um raio caia em cima da igreja, mas logo após sua fala, o raio atinge a sua cabeça. Ficamos na dúvida, seria coincidência? Ou o pedido da mulher foi atendido? Nisso tem a presença do fantástico. Todorov (2004) explica que uma pessoa fala uma blasfêmia e ela acontece, gera uma dúvida, seria coincidência ou não? Isso leva ao fantástico. No conto *A mão do Macaco* temos um exemplo de pedido de um personagem, que logo após tem um acontecimento, e as pessoas ficam na dúvida se foi pelo desejo do personagem ou só coincidência.

Outro fato que nos deixa na dúvida é quando a personagem Cunegundes pede ao pretendente de sua filha Mafalda, Seu Romeu, que deseja tomar um banho com o dinheiro que ele trouxe para comprar a fazenda. O rapaz lhe entrega o dinheiro para ela realizar seu sonho. Quando a senhora está tomando seu banho, vem um vento misterioso e leva toda a fortuna embora. Seria coincidência, obra do acaso ou uma força sobrenatural que levou todo o dinheiro de Seu Romeu? Ficamos com essa dúvida na cabeça, hesitamos, mas não temos a resposta.

A literatura fantástica projeta enigmas, que não possuem explicação, é o metaempírico nomeado por Filipe Furtado. É uma literatura que transgride a ordem, que se abre como uma luz refratada por um cristal, nos mostrando as diversas cores que estão além do real (GAMA-KHALIL, 2013).

SEU OSÓRIO MORREU DE AMOR

Seu Osório: Eu vou precisa de mais uns instantes a só com Jerusa.

Dona Camélia: Seu Osório, não demora. (Dona Camélia retorna.)

Seu Osório: Ah, Jerusa. Como é que eu vou viver sem você? Como eu já disse, o amor é para sempre. (Olhando a aliança.) Eu quero te encontrar. (Osório passa mal. Dona Camélia retorna.)

⁶ Cena disponível em <https://globoplay.globo.com/v/4933506/> Acesso em 03 de outubro de 2020.

Dona Camélia: Seu Osório morreu de amor. (Corta para um espaço iluminado, Jerusa encontra com Osório após a morte.)

Jerusa: Eu te amo, Osório.

Osório: Para sempre, pela eternidade. (Eles dançam uma valsa nas nuvens.)⁷

No caso de Seu Osório, sua noiva Jerusa ficou doente, e acabou morrendo antes de se casarem. No seu túmulo, o personagem pede a morte e acaba morrendo em seguida. A vó da menina, Dona Camélia, diz que o personagem morreu de amor. Seria possível morrer de amor? Nisso está a ambiguidade, pois não sabemos se o rapaz tem algum problema de saúde, e a emoção da perda da amada, agravou esse mal, o levando a morte. Ou se foi pelo desejo do jovem apaixonado de estar ao lado da sua eterna amada.

Na sequência temos a entrada do maravilhoso, pois vemos Seu Osório se encontrando com Jerusa em um local iluminado, que podemos identificar com o céu. Dessa forma, não temos um questionamento disso, pois o maravilhoso já se instaurou, estamos em outra atmosfera, em um mundo dos espíritos, um mundo maravilhoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto acima, vemos que o modo fantástico está presente na telenovela *Êta Mundo Bom!* pois fatos insólitos acontecem com os personagens ou os personagens acreditam em acontecimentos e histórias que não seguem a ordem desse mundo. Candinho entender o zurrado do burro, o raio que atinge Cunegundes e a morte do Seu Osório nos deixa na hesitação e não conseguimos dar uma explicação com argumentos racionais. Já a relação de Mafalda com o cegonho, temos a dúvida na personagem, que se esclarece ao final da trama, quando ela se casa com Zé dos Porcos. Em *Alice*, também, temos o modo fantástico por meio das palavras.

O modo fantástico na telenovela em questão está presente tanto em cenas e personagens ligados a comédia, como Cunegundes, Mafalda e Candinho, que é o protagonista da trama; como em momentos mais românticos no caso da morte de seu Osório, e personagens mais oníricos como Alice e Cláudio. Assim, vemos que o modo fantástico não se limita somente ao terror, mas passa por vários gêneros, e nos causa hesitação ou nos personagens da narrativa.

⁷ Cena do último capítulo da telenovela, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gaqApL91Plc> Acesso em 03 de outubro de 2020.

REFERÊNCIAS

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 26, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO MONOMITO NOS FILMES A ERA DO GELO E DIVERGENTE

Letícia Gantzas Abreu (UFMG)¹
leticiagantzas@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Em sentido amplo, o *monomito* (ou a Jornada do herói) é a narrativa básica que determina toda e qualquer existência humana. Fundamentado nisso, em seu livro *O Herói de Mil Faces* (2007), Joseph Campbell, observando as narrativas da mitologia grega, verificou que todas as histórias (ficcionais ou não) e mitos possuíam semelhanças e notou uma estrutura padrão que cerca o personagem central.

Desse modo, o autor elaborou os doze estágios do *monomito*, ou seja, construiu uma estrutura narrativa que pode ser encontrada em quase todas as histórias literárias mundiais (antigas e atuais), em quase todas as produções cinematográficas, nas grandes histórias que englobam o mundo como a vida de Jesus Cristo, Buda, entre outras. Todas essas histórias percorrem, com algumas diferenças, o mesmo paradigma.

Nessa perspectiva, comparamos a estrutura dos enredos nas produções *A Era do Gelo* (Michael J. Wilson) e na saga *Divergente* (Veronica Roth). A escolha desses objetos de estudo se justifica na popularidade frente ao público juvenil e na diferença de gêneros (animação e distopia). Inicialmente, o artigo apresenta um panorama geral dos conceitos principais que norteiam este estudo. Em seguida, apresenta brevemente os dois objetos de análise para contextualização do leitor e, por último, compara as produções mais detalhadamente. Nas considerações finais, lançamos um olhar educacional, ou seja, uma aplicação prática das nossas análises em contexto escolar.

BREVE PANORAMA SOBRE O MONOMITO

“Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (CAMPBELL, 2007, p. 36).

¹ Doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Pesquisadora de aspectos linguísticos e literários nas mídias digitais. E-mail principal: leticiagantzas@hotmail.com

Para construir essa ideia, Campbell (2007) adotou o conceito de arquétipos de Carl Jung, que acreditava que os elementos da jornada do herói estavam intimamente ligados ao nosso subconsciente. Assim,

[...] a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários, e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio da experiência e da assimilação, diretas e sem distorções, daquilo que C. G. Jung denominou „imagens arquetípicas. (CAMPBELL, 2007, p. 27).

Com isso, todos os indivíduos, mesmo sem saber conscientemente, já iriam nascer com tais padrões pré-programados na mente, isto é, todo ser humano, independentemente de sua cultura, já nasceria sabendo identificar conceitos como herói, mentor ou jornada. É importante salientar que o herói abordado no monomito é o herói virtuoso, que encontramos nas narrativas mitológicas, e não o herói trágico. Uma das possíveis razões para a ocorrência desses padrões em todas as épocas e lugares, bastante apoiada na psicanálise, seria que a jornada do herói capta as forças e impulsos primitivos do nosso inconsciente e dramatiza-os na forma de símbolos.

Ao ler os estudos de Campbell, em 1993, Christopher Vogler, transcreveu em seu texto *O Guia Prático Sobre o Herói de Mil Faces*, as observações de Campbell de maneira resumida, simples e objetiva para que outras pessoas entendessem, uma vez que o teórico utilizava uma linguagem bastante densa. Com título *A Jornada do Escritor*, VOGLER (2006) conseguiu estabelecer toda a teoria de Campbell em forma de cartilha, adaptando as regras da jornada do herói para o cinema. É importante salientar que os doze estágios não necessariamente estarão sempre presentes (como também veremos em nossa análise). Assim, VOGLER (2006) aponta como esse padrão é amplamente usado pelo cinema e pelo meio televisivo:

A maioria das histórias desloca o herói para fora de seu mundo ordinário, cotidiano, e o introduz em um Mundo Especial, novo e estranho. É a conhecida ideia de "peixe fora d'água", que gerou inúmeros filmes e espetáculos de TV. Bom, mas se você vai mostrar alguém fora de seu ambiente costumeiro, primeiro vai ter que mostrá-lo nesse Mundo Comum, para poder criar um contraste nítido com o estranho mundo novo em que ele vai entrar. (VOGLER, 2006)

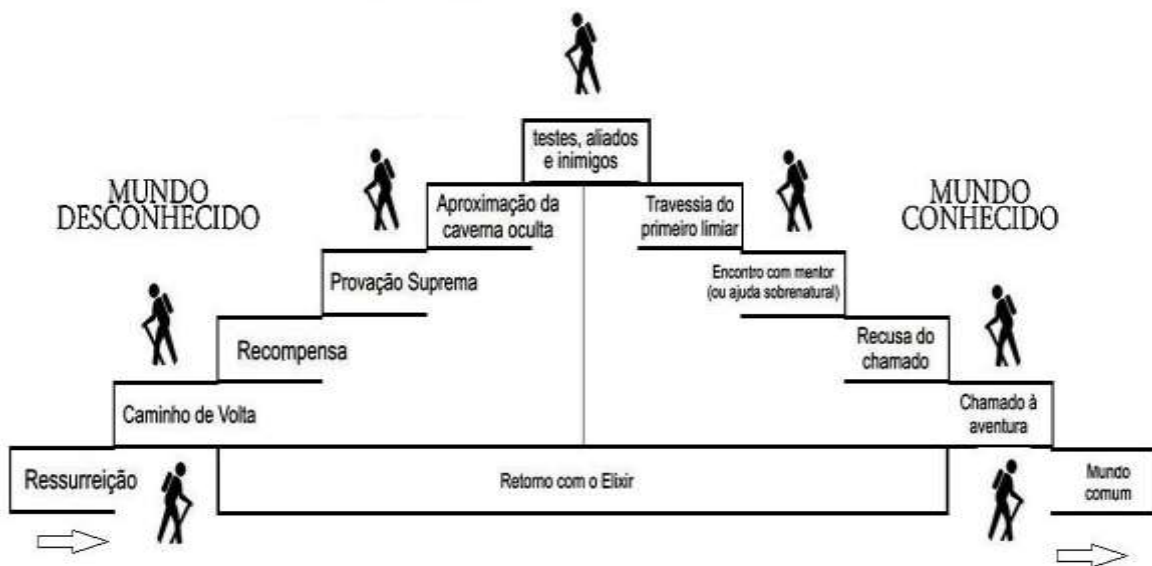
Desse modo, o *monomito* é o início, meio e fim de uma história heróica, que se divide em três fases: Separação, Iniciação e Retorno. Durante a Separação, o herói recebe um chamado à aventura que o convida a abandonar o mundo comum que conhece e entrar em um mundo especial ou mágico. Na Iniciação, o herói deve imergir nesse novo mundo, encontrar aliados, descobrir seus inimigos e passar por uma série de provações. Depois da Iniciação, o herói irá enfrentar seu maior

desafio e vencerá. No Retorno, o herói conseguiu vencer seu maior rival e ganhar uma recompensa. Assim, o herói retorna ao seu mundo comum, conforme a ordem abaixo:

1. **O mundo comum** - O mundo normal do herói antes da aventura começar, onde o herói vive sua vida pacata, sua rotina normalmente.
2. **O chamado da aventura** - Quando um problema ou desafio se apresenta na vida desse herói.
3. **A recusa do desafio** - Quando o herói, por alguma razão, se recusa ou demora a aceitar esse chamado.
4. **Encontro com o mentor\força sobrenatural** - Quando o herói encontra seu mentor\guia ou alguma força sobrenatural e recebe algum tipo de força ou ajuda que estimula o herói a aceitar o chamado.
5. **Primeiro portal** - Onde a aventura finalmente começa. O herói abandona o mundo comum em que vive para entrar no mundo especial ou mágico.
6. **Provações, aliados e inimigos** - O herói enfrenta testes, encontra aliados e enfrenta inimigos.
7. **Aproximação do clímax da história do herói (ou aproximação da caverna profunda)** - O herói tem êxitos durante as provas.
8. **Provação difícil ou traumática** - A maior crise ou desafio da aventura, de vida ou morte.
9. **Recompensa ou elixir** - O herói enfrentou a morte, superou seu medo\obstáculo e ganha uma recompensa.
10. **Caminho de volta** - O herói volta a sua vida normal, volta para o mundo comum.
11. **Ressurreição** - O herói volta para o mundo comum e usa tudo que foi aprendido durante a aventura.
12. **Retorno com o elixir\retorno transformado** - Quando o herói vai usar o que aprendeu na sua jornada para resolver seus problemas ou problemas do mundo comum à sua volta.

Essa ordem fica mais visível se observarmos a imagem a seguir:

Figura 1 – A jornada do herói



Fonte: da autora

De acordo com Henry Jenkins, em seu livro *Cultura da Convergência* (2008), o *monomito* de Campbell foi adotado pela literatura voltada a roteiristas e designers e transformou-se numa tentativa de aproveitar as estruturas míticas para a cultura popular contemporânea. Desse modo, por ser uma estrutura fácil e bastante flexível, muitos escritores e cinegrafistas adotam o conceito em suas histórias preservando a estrutura mitológica.

Atualmente, a jornada do herói é uma ferramenta do *Storytelling*, um conceito com várias vertentes e múltiplas aplicações. Nos apoiamos na perspectiva de Giglio (2017) quando afirma que:

storytelling é um ato de contar histórias. Mas, com técnicas para criar uma conexão emocional com o público, compartilhando conceitos, boas práticas e atitudes desejáveis. Sendo estimulante para que sujeitos e grupos assimilem as informações relatadas na narrativa e incorporem boas práticas.²

Visto isso, podemos entender o *monomito* como uma metodologia do *Storytelling*. Concordamos com Oliveira (2020, p. 20), quando coloca que o “*Storytelling* ganha muita força ao ser aplicado no campo da educação, em virtude da capacidade que tem de potencializar a comunicação, a mediação de ideias e o compartilhamento de informações”. Assim, surge o questionamento: como o professor pode usar a jornada do herói em sala de aula despertando o interesse do público jovem?. Buscando respostas, analisamos o monomito em duas produções cinematográficas contemporâneas.

² Citação encontrada no link: <https://kamilgiglio.blogspot.com/2017/07/como-incorporar-o-storytelling-na-sua.html>

OS OBJETOS DE ESTUDO

A ERA DO GELO (2002)

Figura 2 – Pôster publicitário



Fonte: banco de imagens do Google

O primeiro objeto de análise é *A Era do Gelo*, do original *Ice Age*, um filme de animação produzido pela *Blue Sky Studios* e lançado em 2002. O filme é uma adaptação da história original de Michael J. Wilson e o enredo acontece em meados do período da pré-história, há vinte milhões de anos, durante o Pleistoceno, quando o planeta Terra passou por longos períodos de glaciação, chamados de Eras Glaciais. Nesse período, a temperatura caía drasticamente e os animais eram obrigados a migrar para os lugares mais quentes na Terra. Neste contexto, vive um grupo de humanos nômades, que têm sua aldeia atacada por tigres dentes-de-sabre. É a partir disso que a história se desenvolve. O personagem principal do filme é Sid, uma espécie de preguiça, juntamente com um mamute (Manfred) e um tigre dente-de-sabre (Diego) que se juntam numa aventura cômica para devolver um bebê humano à sua família. É interessante observar que, durante toda a trajetória de Sid e seus amigos, ocorre facilmente a associação aos estudos de Campbell (2007). Sid desbrava (encontrando inimigos e aliados no decorrer de sua aventura e passa por provações) e retorna (assim como os estágios de Partida, Iniciação \ Separação e Retorno da jornada do herói).

DIVERGENTE (2014)

Figura 3 – Pôster publicitário



Fonte: banco de imagens do Google

O segundo objeto de análise é a saga *Divergente* (2011), do original *Divergent*, da escritora Veronica Roth. Os livros e os filmes retratam uma distopia, uma história futurística da cidade de Chicago, onde a sociedade divide-se em cinco facções dedicadas ao cultivo de uma virtude – a Abnegação (onde cultiva-se o altruísmo), a Amizade (onde cultiva-se a paz), a Audácia (dedicada a coragem), a Franqueza (dedicada a honestidade) e a Erudição (voltada para o cultivo da inteligência). Todo o enredo é baseado em tal divisão social. Nos três livros e nas adaptações cinematográficas também vemos claramente os estágios da jornada do herói, com algumas pequenas diferenças³.

ANÁLISE COMPARATIVA

Embora duas produções de estilos totalmente diferentes, a primeira uma animação e a segunda uma distopia, notamos que ambas possuem um ponto em comum: a trajetória do herói. Assim, analisamos cada estágio do enredo, conforme a tabela:

³ Apenas os filmes são analisados neste artigo.

Tabela 1 - Análise comparativa

Os 12 estágios da jornada do herói	A Era do Gelo	Divergente
O Mundo Comum	O filme se passa na Era Glacial, onde um grande grupo de animais estão migrando para o Sul, para fugir do inverno horrível que se aproxima. Esse é o mundo comum onde o herói e os demais personagens vivem.	A vida normal de Beatrice na cidade futurista de Chicago até antes da cerimônia de iniciação.
O Chamado da Aventura	Sid e seu amigo Manfred encontram uma humana e um bebê nas margens de um rio. A mulher, que se perdeu do seu grupo por conta de um ataque de tigres, decide entregar o filho aos cuidados dos dois, para que possam levá-lo de volta para os outros humanos.	O teste de aptidão onde Beatrice descobre que é Divergente
Recusa do Chamado	No início, Manfred tenta negar o desafio e Sid encara o desafio.	Beatrice esconde o resultado do teste de aptidão de todos e fica aflita, sem saber como reagir diante dessa situação.
Encontro com o mentor ou Ajuda Sobrenatural	O tigre Diego aparece e, mesmo com más intenções, oferece ajuda a Sid e Manfred e eles se convencem a aceitar o desafio.	Beatrice conversa com seu irmão que lhe diz para seguir seu coração na cerimônia de iniciação.
Cruzamento do Primeiro Portal	Os três amigos partem atrás dos humanos para devolver o bebê.	Na cerimônia de iniciação, Beatrice escolhe pertencer a facção da Audácia, deixando para trás sua antiga facção, a Abnegação.
-Provações, aliados e inimigos	Logo no início do filme Sid encontra Manfred e os ataques de um grupo de tigres, um deles é o tigre Diego que no decorrer da trama torna-se seu amigo.	Beatrice encara o desafio de ir para a facção da Audácia e lá encontra aliados e inimigos, entre eles, Jeanine (sua maior rival).
Aproximação - O herói tem êxitos durante as provas	Sid e seus amigos enfrentam rinocerontes, um “museu” de gelo, e até um rio de lava, para ir atrás da família do bebê.	Beatrice enfrenta uma série de provas para se tornar um membro da Audácia
Provação difícil ou traumática	O maior desafio é passar pela emboscada dos tigres do antigo bando de Diego.	Sua maior prova é quando as facções da Erudição, juntamente com a Audácia, promovem um ataque à Abnegação (sua facção de

		origem). Beatrice é obrigada a lutar contra facção de origem e ver seus pais morrerem. Beatrice luta ainda contra sua maior rival, Jeanine.
Recompensa	Sid e os amigos conseguem entregar a criança ao seu pai e como recompensa veem a criança retornar para sua família e a felicidade do pai e da criança.	Beatrice consegue salvar todos da sua facção do controle da Jeanine e salva todos da sua antiga facção. - Beatrice ganha como recompensa a liberdade
O Caminho de volta	Sid e seus amigos voltam para a vida comum	Beatrice não volta para o mundo comum e sim parte para outro mundo especial – Será retratado no livro \ filme 2 da saga (Insurgente).
Ressurreição	Os três amigos usam tudo que foi aprendido durante a aventura, principalmente a amizade entre eles, e partem para uma nova aventura (que será retratada no filme 2)	Beatrice não volta para o comum. Porém, usa tudo que foi aprendido durante a aventura no outro mundo especial que terá que enfrentar (livro \ filme 2 – Insurgente)
Regresso com o Elixir	Sid e seus amigos usam tudo que aprenderam na aventura para tentar resolver os problemas do mundo comum à sua volta no novo mundo que enfrentará adiante (no filme 2)	- Beatrice vai usar tudo que aprendeu em sua jornada para tentar resolver os problemas do mundo comum à sua volta no novo mundo que enfrentará adiante (em Insurgente)

Fonte: construção da autora

Analisando a jornada do herói nas duas produções, notamos que em *Divergente* temos apenas uma diferença do mito original: a heroína, não regressa ao mundo comum. Ao invés disso, explora um novo mundo especial que será mostrado em *Insurgente*, o segundo livro \ filme da saga (a heroína entra em um novo mundo especial). Já na animação, o herói não é necessariamente Sid, mas sim os três amigos (a preguiça, o mamute e o tigre), protagonistas do filme. Todos saem de seu mundo comum, passam por uma aventura e retornam (diferentemente da distopia, os heróis retornam para o mundo comum). Em ambos os filmes, a recompensa é algo abstrato, no primeiro é a felicidade da família e no segundo é a liberdade. Apesar dessas pequenas distinções, as duas produções refletem os padrões observados por Campbell (2007), reafirmando como o *monomito* é facilmente perceptível e flexível. Essas análises nos permitem pensar com mais riqueza na aplicação educacional da jornada do herói no ensino básico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema trabalha com a hipertextualização (ou adaptação) que é a habilidade de criar várias outras obras, a partir de uma estrutura profunda de uma obra literária. Assim, analisar o *monomito* em produções com grande apelo no público jovem nos permitiu refletir em como, nós, professores de linguagens, podemos trabalhar o conceito em sala de aula. Para além do entretenimento, os filmes *A era do gelo* e *Divergente* podem ser aliados no processo de ensino-aprendizagem da literatura (e do cinema), explorando conteúdo teórico e, sobretudo, a escrita criativa dos estudantes.

A habilidade EF89LP3 da Base Nacional Comum Curricular - BNCC (2017) aponta que o estudante deve:

Criar contos ou crônicas (em especial, líricas), crônicas visuais, mini contos, narrativas de aventura e de ficção científica, dentre outros, com temáticas próprias ao gênero, usando os conhecimentos sobre os constituintes estruturais e recursos expressivos típicos dos gêneros narrativos pretendidos, e, no caso de produção em grupo, ferramentas de escrita colaborativa.

Logo, em contexto escolar, apontamos que a jornada do herói pode contribuir no desenvolvimento dessa habilidade. Sabemos que o ensino de literatura ainda continua priorizando o conhecimento enciclopédico da historiografia literária, com pouco enfoque na discussão profunda sobre as obras e no estudo de outras artes, como o cinema. Precisamos pensar em modos de ensinar literatura, desvendando novas maneiras de conceber o conteúdo literário e abordá-lo em classe. Dessa maneira, sugerimos uma abordagem por meio da estrutura da narrativa, a partir do cinema: ao levar uma das produções aqui analisadas, o professor pode explicar o conceito e trabalhar a escrita criativa com base nos doze estágios da Jornada do Herói.

Por fim, defendemos que o *monomito* é uma metodologia do *storytelling* e pode ser aplicada em sala de aula. Ao mesmo tempo que envolve a literatura, o cinema e a linguística, essa dinâmica desenvolve a criticidade e estimula a criação de suas próprias histórias ao engajar os alunos em produções midiáticas que, possivelmente, eles já conhecem, tornando a aula mais atrativa e descontraída.

REFERÊNCIAS

A ERA DO GELO (Michael J. Wilson). Direção de Chris Wedge. Estados Unidos: Blue Sky Studios, 2022. Disponível em: <<https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/a-era-do-gelo/3vXFwnBqfylte>>. Acesso em 20 jan, 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

DIVERGENTE (Veronica Roth). Direção de Neil Burger. Estados Unidos: Lucy Fisher, Pouya Shabazian, Douglas Wick. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/divergente/t/5FHxY7cgYr/?gclsrc=aw.ds&&gclid=CjwKCAiAnZCdBhBmEiwA8nDQxavGjNKC3XZPd82dNPISING_9mWVOI5YeB-8pKHj_nf2wfNPjUK62BoC_ycQAvD_BwE&gclsrc=aw.ds> . Acesso em 24 jan, 2022.

GIGLIO, Kamil. **Como incorporar o storytelling na sua sala de aula**, 2017. Disponível em <https://kamilgiglio.blogspot.com/2017/07/como-incorporar-o-storytelling-na-sua.html>. Acesso: 18 out. 2022.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

OLIVEIRA, Daniele de Souza Lopes. **Guia para uso do Storytelling em espaços educacionais na Educação Profissional e Tecnológica** . / Daniele de Souza Lopes Oliveira; coautora: Ana Sara Castaman – Porto Alegre: 2020

VOGLER, C. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores** [1998]. Tradução de Ana Maria Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PARTICIPAÇÃO EM COLETIVOS DE CINEMA NAS PERIFERIAS DA CIDADE DE SÃO PAULO: ORGANIZAÇÃO DE DEBATES SOBRE FILMES BRASILEIROS E OFICINAS DE CRIAÇÃO DE CURTAS-METRAGENS

Mariana Cunha Bhering (UFPA)

marianacbhering@gmail.com

INTRODUÇÃO

A difusão do conhecimento cinematográfico nas periferias da cidade de São Paulo ocorreu através de algumas instituições, entre elas a Ação Educativa e a Associação Cultural Kinoforum, a primeira fundada em 1994 e a segunda criada em 1995. A partir do ano 2000, com da formação básica em produção de vídeos educativos e curtas-metragens para jovens de diversas periferias da cidade, surgiram vários coletivos, entre eles o “Mudança com Conhecimento Cinema e Arte - MUCCA” e o “Comucine Comunidade e Cinema”.

Este artigo tem por objetivo descrever e analisar a experiência da autora em dois coletivos de cinema: o MUCCA, o qual atua principalmente no bairro Jardim São Luiz, na zona sul, periferia da cidade de São Paulo; e o Comucine, que atuou no Jardim São Luiz e Jova Rural, zona norte de São Paulo, também região de periferia. Ambos os grupos fizeram parte de um movimento da juventude das periferias da cidade de São Paulo (SP) voltado a produzir e disseminar conhecimento por meio de debates ou produção de curtas-metragens nas comunidades da cidade, a partir de 2004. Esse movimento foi registrado por veículos de imprensa e por pesquisadores, tal como estudados por Hikiji (2000), Vicente (2014), Hikiji e Alvarenga (2006), Cota (2008), e Toledo (2010) e Dassoler (2011). A criação e organização dos grupos são resultados de trabalho voluntário dos participantes e que, com o seu desenvolvimento, conseguiram parcerias e viabilizaram projeções de longas-metragens e curtas-metragens – incluindo debates – nas comunidades, além de oficinas de produção audiovisual.

CURSOS E OFICINAS DE CINEMA

Antes da formação dos coletivos MUCCA e Comucine, os participantes passaram por um período de formação em cursos livres de audiovisual fornecidos pela Oficina Kinoforum de realização Audiovisual, com a finalidade de promover a realização de acesso à criação cultural por meio do audiovisual. O projeto de oficinas faz parte da Associação Cultural Kinoforum, entidade sem fins lucrativos, criada em 1995, que visa promover a divulgação do audiovisual brasileiro e

latino-americano através de parcerias com associações e eventos, tanto nacionais como internacionais. Também integram a instituição outros projetos, tal como o Festival Internacional de Curtas-Metragens (KINOFORUM, 2023).

Desde 2001, as Oficinas Kinoforum realizam oficinas modulares em cinema básico, tal como em cada etapa da produção de curta-metragem (produção, roteiro, câmera e edição), para comunidades em diferentes cidades do estado de São Paulo. Em 2004, o projeto ministrou oficinas básicas de audiovisual para um grupo de 30 jovens da associação Casa dos Meninos, localizada no Jardim São Luiz, em São Paulo (KINOFORUM, 2023).

Os bairros Jardim São Luiz e Jardim Ângela integram a região da subprefeitura do M'Boi Mirim, sendo esta uma das 32 subprefeituras na cidade de São Paulo (SP). Essas unidades territoriais possuem subprefeitos (as) e equipe própria para receberem e encaminharem demandas da população, além de promover atividades específicas para cada região. Segundo o IBGE, no ano 2000, a região da subprefeitura do M'Boi Mirim possuía 484.966 habitantes e, em 2010, cerca de 563.305 habitantes. Durante década de 1990, os dois distritos eram noticiados pela imprensa como local muito perigoso. Em 1996, a região do Jardim Ângela foi considerado o lugar mais violento do mundo pela Organização das Nações Unidas. Neste período ocorreu grande mobilização popular para reverter este cenário e, entre as reivindicações e conquistas nas áreas da saúde, educação e cultura, destaca-se o potencial cultural como as associações e Organizações Não Governamentais, tal como a Casa dos Meninos, a Associação Cultural do Monte Azul, a Associação Santa Cecília, a Fundação Julita, os blocos de carnaval (Bloco do Beco e Bloco Império do Morro), o Sarau da Cooperifa, as Fábricas de Cultura, os Centros Culturais, os Centros Educacionais Unificados (CEU), a Paróquia São Luiz Gonzaga, a Associação Cultural Bloco do Beco e o conhecido Clube da Turma, no Centro de Desenvolvimento Social e Produtivo – CEDESP. A Sociedade Santos Mártires, com a participação dos moradores, reuniu denúncias de violação de direitos humanos e diversas violências na região do Jardim Ângela. Além disso, a partir dos anos 2000, ocorreu grande participação de lideranças comunitárias e população no geral nas eleições e gestões dos Orçamentos Participativos, eleições para conselheiros tutelares e conselhos gestores em diversas áreas.

Neste contexto, a equipe das Oficinas Kinoforum trazia para a região muita informação técnica para elaboração de curta-metragem e respeito com os saberes dos jovens da comunidade, como mencionado por Guedes, educador da instituição:

É muito diferente você ver um filme produzido por pessoas que saem da classe média e que tem um estudo de faculdade sobre a realidade da periferia e ver o filme feito por eles mesmos, com muito mais autenticidade e às vezes com resultados até mais satisfatórios em termo de resultado, de linguagem, de impacto (TV Cultura, 2004).

Em 2001, as Oficinas Kinoforum realizaram a formação para jovens na Associação Monte Azul, e, em 2004, na Associação Casa dos Meninos. Nesta instituição, que já atuava em projetos sociais, pude ter uma formação básica em audiovisual e uma das primeiras atividades da oficina foi escrever uma ideia de curta-metragem, o que realmente gostariam de relatar e, em outro momento, tivemos as aulas mais técnicas de como manusear câmera, fazer enquadramentos, captar som, etc. E, a partir daí, os educadores agruparam as propostas semelhantes em grupos e seguiam os grupos de trabalhos, em 4 grupos, resultando nos curtas-metragens “Não é o que é”, “Do lado de K da ponte”, “Celebridadi” e “Alheio”. O curta intitulado “Não é o que é” contou com a minha participação, sua idealização partiu da necessidade fazer uma crítica à imprensa, que sempre relata a periferia sob a ótica da violência, não priorizando a história das pessoas, suas culturas e vivências no território.

O deslocamento do lugar de objeto a sujeito que produz a representação é percebido e tematizado em alguns vídeos. A construção midiática da imagem negativa do bairro é o tema de Não é o que é (Oficinas Kinoforum, Jardim São Luis, 2004). Os realizadores opõem planos de imagens televisivas e impressas (revistas, jornais) que enfatizam a violência como caracterizadora da vida na periferia – e no bairro – as narrativas sobre aspectos positivos do bairro: uma chácara com pomar e horta mantida por um morador da região, os mutirões para construção de casas, uma pista de skate. (HIKIJÍ e ALVARENGA, 2006, p. 15)

A criação de curtas-metragens realizada, pelos próprios jovens, fomenta seu protagonismo no território que vive, sua narrativa é singular, desde o modo de construir o roteiro, as entrevistas até o que filmar. Neste sentido, Alvarenga (2004) destaca o processo da democratização da prática do vídeo:

E se recentemente as pessoas filmadas puderam passar para o lado da câmera, temos que pensar também que a câmera estaria passando para o lado das pessoas filmadas e seria esse gesto que o vídeo comunitário poderia efetuar: não apenas fazer as pessoas comuns passarem para o outro lado experimentando as gravações, mas colocar a câmera do lado das pessoas comuns, quebrando o eixo no qual esse equipamento esteve historicamente equilibrado (ALVARENGA, 2004, p. 31).

A proposta da Kinoforum é justamente dar a oportunidade da comunidade falar por si, seja através de um documentário ou elaboração de uma ficção, e mostrando a própria comunidade como local dessas narrativas, com toda sua estática e adversidades. Eu estava em uma fase de muita atuação social e debates, minha experiência no Conselho Gestor da Casa dos Meninos, e no Instituto Lidas, como educadora, fizeram eu sugerir, no exercício de escrita de proposta de curta-metragem, mostrar o outro lado do bairro, que a imprensa não mencionava, tal como as escolas, os parques e a vida dos moradores do bairro. Outros colegas, que traziam as mesmas preocupações, fizeram surgir a ideia do curta “Não é o que é”, escolhendo mostrar também uma área verde dentro do bairro, o

que foi pensado pelo grupo justamente por ser algo que não era mostrado pela imprensa: áreas verdes e um ambiente tranquilo em que vivia uma família em um terreno no Jardim São Luiz.

Os vídeos, em geral, refletem esse contexto e são pensados como instrumentos de luta por transformação, que abarcam diversos problemas sociais que a periferia escancara com mais força – a discriminação do negro, a luta por moradia, por saúde, educação e cultura são algumas das questões proeminentes. (VICENTE e STÜCKER, 2014, p.14)

Em outro momento, além desse curso básico de audiovisual, optei por fazer o módulo II, que consistia em aprofundar-se em uma especialidade, seja produção, roteiro, direção, edição ou câmera. Escolhi a área de edição e participei da pré-edição e edição final do curta-metragem intitulado *Aqui fora*, tendo trabalhado em dupla, eu e outra pessoa. A experiência de edição do curta-metragem permitiu conhecer as ferramentas básicas de edição, organização, material gravado, estudo do material e seleção, a partir do desenho da proposta do curta, assim, eu aprendi as várias possibilidades de montagem de um curta. Nesse processo, estávamos em contato com os demais integrantes, que ficaram responsáveis por roteiro, produção e edição, para cumprir o planejado pelo grupo. Assim, o curta teve a montagem de maneira que demonstrasse a perspectiva das mulheres. A edição foi realizada nos equipamentos das Oficinas Kinoforum, no Centro Cultural de São Paulo, onde foi realizado o módulo II, com aulas teóricas e a parte prática, com a montagem do curta-metragem.

As produções cinematográficas locais também podem fomentar demais expressões artísticas, dando visibilidades aos artistas locais de maneira geral, com suas composições sendo trilhas sonoras dos curtas-metragens. Neste sentido, o audiovisual abrange demais artes e, no caso desta produção nas periferias, a musicalidade local integra de maneira harmônica e coerente a composição da produção coletiva do curta: no curta *Não é o que é*, a música instrumental, uma moda de viola, e no curta *Aqui fora*, um rap interpretado por uma mulher, Di Nadi. A experiência em editar e fazer a montagem do curta-metragem foi importante para ter uma ideia de uma produção mais profissional que cada dupla ou equipe de trabalho executa uma parte que mais tem habilidade sem deixar de dialogar com os responsáveis por outras áreas. Foi um trabalho coletivo, mas diferente da primeira experiência no Módulo I, quando todos fizeram um pouco de tudo: este último teve a elaboração mais específica da área e mais qualificada.

Ambos os curtas-metragens participaram do Festival Internacional de Cinema, organizado pela Associação Kinoforum. Além da exibição na comunidade, na Casa dos Meninos, foi gratificante ver os curtas-metragens no festival, sendo exibido nas principais salas de cinema da cidade de São Paulo. A divulgação de uma obra coletiva feita na comunidade e assistir a outras produções nesse festival foi importante para compreender o universo da produção audiovisual e foi incentivador

para continuar atuando na área. A Associação Kinoforum também inscreveu os curtas para outros festivais e premiações, tais participações são registradas em seu site e o curta-metragem *Aqui Fora*, como citado por Cota (2008), participou de festivais, tal como o Festival de Atibaia Internacional do Audiovisual (2006) e foi indicado ao Festival de Cinema de Contis, França.

Tabela 1 - Divulgação dos curtas-metragens

Curta metragem	Equipe	Participação em mostras e festivais
Não é o que é 2004, cor, 6'	Maria Gabriela da Silva, Mariana Bhering, Paula Szutan, Paulo Joaquim Junior, Edvaldo Aleixo, Patricia Alencar, Mariléia Soares, Alan de Paula; coordenação: Christian Saghaard.	Mostra Vídeo/ 2004, Itaú Cultural; Tangolomango 2004 - Mostra de Vídeo Popular
Aqui Fora 2004, cor, 7'39"	Diretor: Claudio Nunes e Juliana Cristina da Penha Produtor: Associação Cultural Kinoforum Montagem: Mariana Bhering e Patricia Alencar. Fotografia e Som Direto: Fausto Felix e Marcello dos Santos	Mostra Vídeo/ 2004, Itaú Cultural; Tangolomango 2004 - Mostra de Vídeo Popular; 2º lugar na mostra competitiva da 19ª Mostra de Vídeo de Santo André; Festival de Atibaia Internacional de Audiovisual 2006, pelo qual está indicado ao Festival de Cinema de Contis, França; Tampere 36 th Short Film Festival 2006 - Mundo Brasil 3: Kinoforum Workshops; 11º Festival Brasileiro de Cinema Universitário - Mostra Oficinas, 2006; 8ª Mostra Londrina de Cinema, 2006; selecionado para a Mostra Brasil en Mouvemnts, junho/2008.

Fonte: Elaboração da autora com informações do site Oficinas Kinoforum, 2021.

As oficinas tinham coordenação de Christian Saghaard. O módulo I foi realizado na Associação Casa dos Meninos, onde participei da elaboração do curta *Não é o que é*. E o Módulo II foi realizado no Centro Cultural de São Paulo, onde tive a experiência de fazer a montagem do curta-metragem *Aqui Fora*.

Desse modo, entre os 30 jovens que participaram desse curso básico de audiovisual, o Módulo I, cerca de 10 jovens viram a necessidade de disseminar o cinema nacional e as produções de curta-metragem locais. Eu estava nesse grupo e reformulamos o antigo cineclube na associação Casa dos Meninos, que estava com poucas atividades: o interesse no grupo fez renovar o projeto e resultou na criação de um grupo intitulado Mudança com Conhecimento e Arte - MUCCA.

CRIAÇÃO E ATUAÇÃO EM COLETIVOS DE CINEMA

O MUCCA foi criado em 2004 a partir das experiências dos jovens nas oficinas de audiovisual. O antigo cineclube da Casa dos Meninos também foi suporte para começar o grupo na instituição, pois os próprios gestores estavam dispostos a retomar esta atividade e disponibilizaram espaço para essa finalidade. O diferencial do MUCCA é que ele foi pensado não apenas realizar sessões de cinema na organização, mas para ser itinerante. Tínhamos a preocupação de realizar debates sobre temas diversos a partir das produções de filmes nacionais e também curtas-metragens. "Sua prioridade não é tanto a produção de filmes, mas principalmente a divulgação e discussão do audiovisual em sua comunidade" (COTA, p.18, 2008). As atividades iniciais eram sem financiamento, contando apenas com a colaboração da instituição Casa dos meninos como parceira, cedendo o local e equipamentos para a realização das sessões de cinema e debate.

A parceria com a Casa dos Meninos foi fundamental para criação e continuidade do projeto, pois, além da realização das sessões e debates, o grupo tinha o espaço como local de referência para reuniões de planejamento. A preocupação do grupo era fazer o cinema chegar na periferia.

Em uma apresentação organizada com recursos gráficos computadorizados, durante um seminário realizado no centro (mais especificamente no CCBB) que reuniu produtores de vídeos da periferia, o grupo Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte (MuccA), do Jardim São Luiz, zona sul de São Paulo, defendeu a proposta de "descentralização do audiovisual", exemplificada com o projeto de "trazer filmes de qualidade para a periferia". Um ponto-chave para o grupo é a "itinerância", que já vem acontecendo com a exibição de filmes como *O invasor* (Beto Brant, 2001), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Uma onda no ar* (Helvécio Raton, 2002) e realizações próprias no CEU local e em outros espaços da comunidade. (ALVARENGA e HIKIJI, 2006, p. 59).

Em muitas sessões realizadas na Casa dos Meninos, convidávamos a comunidade geral: familiares, amigas e amigos. Meu pai, Antonio, participou de muitas, ele gostava de ver os filmes na tela grande e era um momento que tinha de lazer e também de compartilharmos um espaço em comum. Ele trabalhava muito como pedreiro para sustentar a família, minha mãe, eu, uma irmã e dois irmãos, e não tinha tempo para se deslocar para o cinema e nem dinheiro. Mais que isto: ele nem sabia onde era a sala de cinema mais próxima do nosso bairro Jardim São Luiz, os espaços de cinema eram distantes da realidade de famílias como a minha, no período, em 2003, quando não havia salas de cinema próximas ao bairro.

Meu pai foi um trabalhador com pouca remuneração, não cogitava tirar algo para o lazer, porque não tinha, e tinha a simplicidade de quem estudou até a quarta série, tinha a vivência da roça, em sua cidade natal, em Viçosa, Minas Geras. Ele apoiava os filhos a estudarem e incentivava-me a participar de projetos sociais, mesmo sabendo que, no geral, não havia retorno financeiro, mas

conhecimento. Enquanto eu e amigas e amigos do MUCCA montávamos os equipamentos para a projeção, ele fumava seu cigarro do lado de fora da sala. Para o meu pai, as projeções de filmes eram um momento de lazer e entretenimento. Certa vez comentei com ele que tivemos pouco público, era um dia mais frio, associamos o fato a isto, e ele não viu problema, disse que o importante é que foi ótimo o filme e que foi uma boa conversa.

Em muitas reuniões do MUCCA, nós fazíamos essa reflexão de que muitas pessoas apenas trabalhavam, comiam e dormiam, uma rotina mecânica sem tempo para si e para o coletivo. E esta era uma preocupação nossa: nós sabíamos a importância do lazer, do entretenimento, da arte, enquanto ferramentas de criação e despertar de transformação pessoal e coletiva. Assim, boa parte dos encontros do grupo eram orientados por reflexões sobre desigualdades sociais, exclusão e falta de política pública cultural nas periferias. Por isso a proposta central do grupo consistia em realizar projeções itinerantes de filmes em praças, ruas e campos de futebol.

Na Zona Sul de São Paulo a comunidade está sendo educada audiovisualmente pelo MUCCA (Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte) e pelo *Nerama*. (...) O MUCCA busca levar através da arte cinematográfica a mudança da comunidade e da sociedade, utilizando os filmes para promoverem debates. (VIEIRA, 2005, n.p.)

Em comemoração a um ano de projeto, o grupo organizou uma festa com a comunidade. A festa foi realizada na Casa dos Meninos, com participação de apoiadores e atrações musicais, além de projeção de relatos dos integrantes sobre o projeto. A atuação de todos os membros foi ativa na produção da festa, a autora deste relato ficou responsável, entre outras atividades, por convidar os participantes e, assim, compor a programação, entre eles, o senhor Zagati, que já tinha experiência de exibição de filmes em sua comunidade. Ao contactá-lo, ele foi muito solícito e simpático, confirmou sua presença e na festa contou mais detalhes de seu projeto. José Luiz Zagati trabalhava como sucateiro em sua residência, em Taboão da Serra, grande São Paulo (SP) e montou em sua garagem uma sala de cinema com utensílios de material reciclável encontrados no lixo. Exibia para cerca de 60 pessoas filmes de maneira gratuita e, assim, criou em 2003 o Mini Cine Tupy. Mas sua história de amor à arte cinematográfica começou aos cinco anos, quando viu um filme de cowboys pela primeira vez, com sua irmã, na cidade de Guariba, interior de São Paulo, onde nasceram. Assim, iniciou o encanto pela sétima arte. Teve diversas funções, como pedreiro e sapateiro, e, mais tarde, na década de 1990, ficou desempregado.

A situação ficava cada vez mais difícil e a alternativa foi seguir o caminho dos milhares de “homens invisíveis” que tiram o sustento do lixo alheio. Em sua busca de materiais recicláveis, começou a encontrar pedaços de rolo de filme, que remendava. Também achava equipamentos velhos e quebrados e tentava arrumar. Em 1997, conseguiu comprar um projetor de 16 mm por R\$ 80,00, “justamente o

dinheiro que tinha guardado”, no centro de São Paulo. Conta que levou o equipamento para casa “no colo, como se fosse um bebê”. Na mesma noite, exibiu pedaços de filmes na rua, com as imagens refletidas em um lençol. Não tinha som e nenhum sentido e, ainda assim, teve público de cerca de 50 pessoas, crianças e adultos. “Eram só pedaços de filme emendados, mas foi a primeira vez que muitas daquelas crianças, e até adultos, viam cinema”, conta. “Foi um momento inesquecível.” (REVISTA FÓRUM, 2012)

Zagati demonstrou a sua simplicidade logo no primeiro contato, quando liguei para ele. Apresentei-me disse ser de um projeto de cinema formado por jovens, chamado Mudança com Conhecimento Cinema e Arte (MUCCA), que atuava no Jardim São Luiz. Falei da nossa festa de um ano do grupo e o convidei. Ele, muito solícito, disse que iria. Perguntei qual seria o trajeto dele, para viabilizar sua vinda. Ele disse em seguida que não precisava se preocupar, que iria de bicicleta. Fiquei surpresa, pois é um trajeto longo, mas ele insistiu em ir de bicicleta, pois é assim que ele se locomovia pela grande São Paulo. Em sua fala deu a entender que Taboão da Serra é pertinho do Jardim São Luiz, e estava familiarizado com esse trajeto.

A expectativa foi alta em relação à participação dele, pois já havíamos ouvido falar do seu trabalho, ele já era conhecido nos circuitos culturais e movimentos sociais e pela população geral. Sua trajetória envolvia muita resiliência e, com muita persistência, conseguiu parcerias e fomento de políticas culturais locais.

Por certo, tanto o relato de Zagati no dia da festa do MUCCA, como a participação de demais projetos, coletivos de cinema formado por jovens, representantes das Oficinas Kinoforum, lideranças comunitárias e moradores das comunidades, foi importante para iniciarmos uma rede de projetos das periferias, com reuniões, debates e parcerias naquele momento com participação ativa de jovens. Surgiu a preocupação de compor redes mais amplas de coletivos, assim o MUCCA fez parte do Fórum de Cinema Comunitário com diversas associações, como a Kinoforum.

Dentre as ONGs que compuseram o Fórum de Cinema Comunitário em seu início estavam Associação Cultural Kinoforum, Ação Educativa, Projeto Arrastão, Gol de Letra, Instituto Criar, Projeto Casulo. Também participaram das reuniões do fórum filiados da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-SP), além de alunos do Curso de Audiovisual da USP. Dentre os jovens participantes, alguns deles integravam o fórum representando seus núcleos de produção criados posteriormente às oficinas, dentre eles Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, Joinha Filmes, Filmagens Periféricas, NERAMA, MUCCA, além de participantes do projeto Vídeo, Cultura e Trabalho. A maioria desses jovens já tinha concluído as oficinas e desejavam produzir “cinema”, mas não viam estruturados caminhos institucionais de apoio para a continuidade dos trabalhos. Seguiam com a realização de vídeo, atividades de exibição e formação em suas comunidades, organizados em coletivos independentes. (VICENTE e STÜCKER, 2014, p.21).

O Fórum Formação no Olhar, organizado pela Kinoforum, em 2004, com a coordenação da Moira Toledo, contou com a participação dos coletivos formados por ex-alunos da instituição (em São Paulo) e do Cinemaneiro e Cinema Novo (Rio de Janeiro). Assim, o MUCCA inicia a participação no Fórum de Projetos (TOLEDO, 2010).

Em 2005, no Museu da Imagem e do Som, localizado na cidade de São Paulo, o MUCCA participou do XVI Festival Internacional de Curtas - Metragens de São Paulo. "O evento abriu espaço para a apresentação de grupos que produzem vídeos independentes dentro de comunidades carentes." (VIEIRA, 2005, n.p.). Este espaço foi configurado pelo 2º Fórum de Projetos da Formação do Olhar, com o tema "Segundo Passo: uma orientação para os Núcleos de Produção e Exibição nas Comunidades".

Nesse contexto, professores, pesquisadores e estudantes das universidades públicas acompanharam e promoveram discussões e apoio aberto aos coletivos criados nas periferias por jovens. Em 2005, o MUCCA recebeu apoio por meio de uma carta aberta recebida por e-mail de um grupo de estudantes do Curso Superior do Audiovisual (Cinema, Rádio e TV), da ECA/Universidade de São Paulo, declarando que gostariam de participar do Fórum Paulistano de Audiovisual e Cinema Jovem:

A universidade não pertence somente aos alunos, aos professores, aos funcionários. A universidade pública, a Universidade de São Paulo, pertence a todos nós, a todos os trabalhadores (empregados ou desempregados), aos letrados e aos analfabetos. Isto não é discurso demagógico. Precisamos assumir esta postura para ocupar a universidade e torná-la efetivamente pública. O conhecimento que é gerado dentro da universidade, bem como sua infra-estrutura física e patrimonial também são patrimônios públicos.

A participação do Curso de Cinema, Rádio e TV no Fórum Paulistano de Audiovisual pode ser muito importante, justamente no sentido de ocuparmos e aproveitarmos o maravilhoso espaço público da universidade. Temos certeza que pode ser extremamente rico a troca de conhecimentos e experiência, a cooperação técnica, a criação de projetos em comuns (laboratório de roteiros, cursos de formação, fanzine para crítica do audiovisual), a formação de equipes de trabalho audiovisual conjuntas e a mobilização política em torno dos poderes públicos, no que tange a políticas para cultura e fomento da produção audiovisual. (ALUNOS DO CURSO SUPERIOR DO AUDIOVISUAL DA ECA/USP, 2005)

Além disso, o coletivo MUCCA recebeu um convite da revista Sexta-Feira - Antropologia, Artes e Humanidades para compor uma mesa e debater o tema "Imagens da Periferia", dentro do evento denominado "Cinema e Periferia", marcado para 25 de novembro de 2006. O evento foi organizado pela CPCine, localizado na Rua Maria Antonia, 283, na região do centro da cidade de São Paulo.

O MUCCA também integrou uma importante rede de coletivos intitulada Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, que foi denominado por outros nomes, como Fórum de Cinema Comunitário (2005), Cinema de quebrada (2006) e Audiovisual SP (2007), como estudado por Noventa (2014).

desde seu surgimento em 2005 até o encerramento de suas atividades em 2011, assumiu uma característica intermitente, em que muitos grupos reaparecem em momentos de maior ou menor mobilização, fazendo com que o movimento tenha um fluxo e refluxo de integrantes em constante recomeçar, geralmente em função da condição política, econômica e social dos coletivos e do Coletivo. (NOVENTA, 2014, p. 74)

Dessa maneira, participamos de eventos na Universidade de São Paulo para debater e compartilhar as ações do MUCCA no Jardim São Luiz. Nesse período ocorreu grande mobilização dos coletivos, instituições preocupadas em refletir e promover o acesso à arte cinematográfica nas periferias da cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo, a Secretaria de Cultura também fomentou encontros e redes de coletivos com os grupos contemplados com o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI.

PARCERIA COM O PROGRAMA PARA A VALORIZAÇÃO DE INICIATIVAS CULTURAIS - VAI

Com a experiência no projeto e visando aumentar o público e fazer exposições itinerantes, os integrantes inscreveram-no em projetos de financiamento coletivo na Prefeitura de São Paulo. O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI foi criado em 2003, por meio da lei N. 13.540, de 24 de março daquele ano, com a finalidade de incentivar criações culturais na cidade de São Paulo, principalmente de jovens entre 18 e 29 anos, de baixa renda e de regiões desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

Art. 2º - O Programa VAI tem por objetivos: I - estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade; II - promover a inclusão cultural; III - estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística. (SÃO PAULO, 2003).

A criação do VAI foi resultado de muitos esforços da sociedade civil e políticos comprometidos com a cultura, entre eles o então vereador Nabil Bonduki, do Partido dos Trabalhadores - PT, que propôs o VAI pelo Projeto de Lei n.º 681/2002. O VAI é um programa da Secretaria Municipal de Cultura e, em sua edição de 2004, contemplou o MUCCA, entre outros projetos.

A seleção é feita sem a necessidade do grupo possuir Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica - CNPJ, fomentando, assim, muitos grupos artísticos sem renda e sem sede, esta conseguida com parcerias com outras instituições para a execução dos projetos. Os jovens, além de escreverem o

projeto completo, definem outras diretrizes como planejamento de ações e orçamento. Após a aprovação no programa VAI, o grupo é acompanhado com reuniões e orientações, e adquirem, no período, experiência em prestação de contas e planejamento e gestão em eventos culturais.

Os recursos são liberados em até três parcelas, sendo a primeira adiantada e as demais condicionadas a aprovação das prestações de contas, que incluem relatórios, demonstrativos de despesas, extratos bancários, notas fiscais e recibos. Por ocasião do recebimento da primeira parcela os grupos recebem um manual de orientações para prestação de contas e um treinamento quanto aos procedimentos. (SÃO PAULO, 2022).

Dessa forma, outras parcerias foram realizadas, como com a Secretaria de Transportes de São Paulo, por meio da São Paulo Transporte S/A - SPTrans, que previa a realização de projeção itinerante dos filmes em terminais de ônibus. A parceria com demais instituições possibilitou fazer as tão sonhadas projeções e debates itinerantes. O projeto continuou atuante com essa proposta e eu senti a necessidade de trabalhar em um projeto de criação de curtas-metragens, até mesmo para repassar o conhecimento que eu tinha. Os participantes dos coletivos de cinema não se mantinham financeiramente pelo projeto, e o meu caso não diferia, pois trabalhava e estudava e participava do coletivo e da Associação Casa dos Meninos. Então, estava trabalhando como estagiária da área pedagógica no Programa Aprendiz Comgás (PAC), criado em 2000, da parceria da Comgás (Companhia de Gás de São Paulo) com a Associação Cidade Escola Aprendiz. Neste projeto, tive oportunidade de colaborar com a implantação de diversos projetos em todas as regiões da cidade de São Paulo. E ministrei uma oficina específica para um projeto de audiovisual no Projeto Comgás, quando fiquei entusiasmada com o resultado, sendo que os jovens tiveram um pouco mais de informações para atuar em suas comunidades.

COLETIVO DE AUDIOVISUAL COMUNIDADE E CINEMA

A partir da minha participação no MUCCA, surgiu a necessidade de atuar não somente no debate cinematográfico, mas também em fomentar a produção de curta-metragem. Assim, com mais quatro integrantes (Dalva, Dalila, Lilian e Rafael), criamos o coletivo denominado Comunidade e Cinema - Comucine. Foi definida a área de atuação no Jardim São Luiz (zona sul) e Jova Rural (zona norte), na cidade de São Paulo, comunidades onde as participantes do grupo residiam. O grupo contou com apoios do VAI e do 2º Prêmio Criando Asas, que veio em 2007, viabilizar o “Comucine, projeto empenhado em melhorar as condições de vida das crianças moradoras da região do Campo Limpo, por meio de oficinas de audiovisual e sessões de cinema” (INSTITUTO CRIAR, 2003).

As oficinas no bairro Jova Rural foram formatadas para apresentar aos participantes as noções básicas de uso da câmera e roteiro, das quais participaram cerca de 15 jovens, com encontros semanais, por 3 meses. O público não era muito assíduo, fazendo com que o formato das oficinas fosse independente.

As oficinas no bairro Jardim São Luiz ocorreram por cerca de 4 meses, período que resultou em um curta-metragem sobre a vida dos jovens, que gostavam de teatro e quadrinhos. A edição do vídeo foi feita no Instituto Criando Asas, com a orientação da educadora Dalva Assis (INSTITUTO CRIAR, 2006). O público da oficina era mais assíduo e teve como produto final o curta-metragem, que foi exibido na comunidade do Jardim São Luiz e cada participante ficou com uma cópia. No período, os meios de divulgação online eram pouco acessíveis, restando ao grupo divulgar presencialmente nas escolas dos dois bairros e com a distribuição de panfletos e cartazes.

O Comucine conseguiu parceria com o cineasta Dardo Toledo Barros, ao frequentar o Espaço Popcine, que havia sido recentemente inaugurado, no ano de 2006. O Popcine estava localizado à Rua Maria Antonia, 283, no centro da cidade São Paulo, e trabalhava com ingressos mais populares – com valores entre R\$ 2 e R\$ 4 – tendo em vista os valores dos cinemas comerciais. O cineasta gostou da proposta do projeto de promover exibição de filmes brasileiros de forma gratuita, itinerante e com debates. Assim, ele participou da programação, uma delas ocorreu na Rua Bartolomeu dos Santos, 797, local onde o conhecido Sarau da Cooperifa é realizado. Foi exibido o filme, assim como foi servido pipoca e refrigerante ao público, e, ao final, foi feito um debate com os participantes e Dardo Barros, a quem eles perguntaram sobre o processo de escolha do tema, filmagem e a experiência do cineasta em outras produções.

Figura 1 - Cartaz de divulgação do coletivo Comucine



Fonte: Comucine Comunidade e Cinema

A experiência como educadora nas oficinas foi gratificante por estar realizando a continuidade do que aprendi nas Oficinas Kinoforum e da minha experiência anterior em projetos sociais. O grupo não tinha como objetivo convidar os cineastas, mas a sinergia do trabalho em coletivo faz surgir inovações que talvez não fosse possível de maneira solitária. Estávamos participando do circuito de cinema mais acessível, realizado pelo Popcine, e lá estava o autor da obra que acabamos de assistir, então surgiu a ideia de convidá-lo a participar da programação do coletivo.

No período, boa parte das nossas ações eram resolvidas por e-mail, não existia alguém ordenando ou centralizando as decisões, todos os integrantes eram muito participativos, as pautas não ficavam soltas e era muito produtivo mesmo tendo pouco tempo para trabalharmos no projeto como voluntários, pois todos os integrantes trabalhavam, estudavam e tinham suas demandas sobrecarregadas, tendo em vista as grandes responsabilidades que os jovens das periferias têm em suas famílias e comunidades. Quando ocorriam reuniões presenciais, também eram produtivas: a partir delas, muitos assuntos eram encaminhados. Entre as nossas preocupações, estava repassarmos todo nosso conhecimento para a comunidade, por isto usávamos muito o termo multiplicador (a), e até apoiávamos e nos disponibilizávamos caso os participantes quisessem multiplicar o conhecimento das oficinas para outras pessoas ou coletivos.

CONCLUSÃO

Os diferentes espaços educativos, sejam eles formais ou informais, proporcionam para crianças e jovens o contato com artes, esportes, cursos profissionalizantes, entre outras vivências. Sobretudo para a população das comunidades, o contato com projetos artísticos pode fomentar a curiosidade e criatividade, tal como ocorreu e continua a ocorrer no desenvolvimento das Oficinas Kinoforum. Estes espaços são importantes para juventude quando se relacionam com a fase das escolhas profissionais e para aguçar a imaginação com o desafio de criar uma obra audiovisual.

A princípio, os coletivos de jovens MUCCA e Comucine contaram com as associações locais para iniciar suas atividades: sem recursos, apenas com as parcerias. Em outro momento, foi essencial para a continuidade dos projetos a estrutura advinda do Programa VAI e do Prêmio Criando Asas. Eles fomentaram outras habilidades nos integrantes, tal como, escrita de projeto, planejamento detalhado de atividades, divulgação mais profissional da programação e prestação de contas. Ambos os recursos não representavam grandes valores, mas eram simbólicos para concretizar os objetivos de cada grupo. No Programa VAI, o valor foi de R\$ 20.000,00, para um ano de trabalho, e, no Prêmio Criando Asas, R\$ 5.000,00, para executar o projeto por 6 meses. Os apoios foram essenciais para adquirir equipamentos para projeção, telão, câmeras de vídeo, aparelho de som, material para divulgação e ajuda de custos para transporte. A preocupação do MUCCA estava em disseminar o

debate sobre produção audiovisual, sobretudo nacional, tendo em vista a grande formatação de estilo fílmico norte-americano, com grandes produções comerciais. O Comucine ofertou oficinas de vídeos para jovens, principalmente na Escola Estadual Renato Braga. Os participantes optaram por divulgar a produção da oficina somente na escola e não em festivais.

É evidente que os coletivos MUCCA e Comucine fazem parte de um momento de grande fomento ao audiovisual nas periferias da cidade de São Paulo, o primeiro mais preocupado em debater as produções cinematográficas brasileiras e da América Latina e o segundo, em dar suporte para a produção de curta-metragem pelos moradores das comunidades.

Ambos os projetos são instrumentos para transformações sociais através de divulgação, aproximação e realização do cinema pelas comunidades. São impactantes para os moradores, sobretudo para os participantes, pois a minha trajetória – que já era de preocupação social – foi aprimorada, viabilizando uma atuação com maior qualificação e conhecimento de uma ferramenta que aguça a criatividade e a capacidade de trabalhar com e para o coletivo. A participação nos coletivos também aumentou meu sentimento de pertencimento ao bairro, que não é somente um espaço para passar, mas para contar histórias, criar histórias, ser cenário, ser espaço de troca de conhecimento e crescimento coletivo.

Assim, os estudos citados reforçam que é possível um olhar científico sobre a realidade social e, ainda, colaboram para reforçar a história de democratização do audiovisual: como ela ocorreu nas periferias, quais foram os autores, objetivos e suas ações. A atuação em coletivos seja por meio da militância ou voluntariado, não substitui o debate e implementação de políticas públicas, pelo contrário, o próprio fazer dos projetos fomenta essa necessidade, resultando, muitas vezes, em redes de colaboração e em políticas públicas, tal como o VAI. Assim, a participação em coletivos culturais pode ser também uma forma de pressionar o poder público para as mais diversas demandas locais, sobretudo a cultural e a educativa. A atuação nos dois coletivos ocorreu por meio de diálogos e planejamento, no sentido questionador, com trocas e aprendizagem. Como indica Freire (1992), o aprendizado ocorre como criação, estímulo à criatividade e não para a simples reprodução, resultando em um contraponto da cultura dominante.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse Castro de ; HIKIFI, Rose Satiko Gitirana. "**De dentro do bagulho**": o vídeo a partir da periferia in F492s Sexta Feira 8 Periferia I Florencia Ferrari, Rose Satiko G. Hikiji, Valéria Macedo, Stelio Marras, Paula Miraglia, Silvana Nascimento, Paula Pinto e Silva, Evelyn Schuler e Renato Sztutman, organizadores. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 206. 2004.

ASSOCIAÇÃO KINOFÓRUM. Linha do tempo. Acesso em 20.05.2021. Disponível em: <<https://kinoforum.org/>>

COTA, Giselle Ferreira. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES **Cinema de Quebrada**: oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos São Paulo, 2008.

DASSOLER, Elisa Rodrigues. **Coletivo Arte na Periferia: por uma outra dimensão territorial das artes visuais**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, p. 198. 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança. Um Reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GRUPO DE ALUNOS DO CURSO SUPERIOR DE AUDIOVISUAL (CINEMA, RÁDIO E TV) DA ECA/USP. **Caros Companheiros do Fórum Paulistano de Audiovisual e Cinema Jovem**. São Paulo, 27 de setembro de 2005.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana; ALVARENGA, Clarisse Castro. "**Sou de lá" x "estive lá" – o vídeo pela periferia** in 30º Encontro Anual da ANPOCS 24 a 28 de outubro de 2006 GT10 - Imagens e sentidos: a produção de conhecimento nas ciências sociais Coordenador(es): Paulo Menezes (USP) , Clarice Ehlers Peixoto (UERJ), 2006.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. "**Imagens da Quebrada**", artigo enviado para o site do Seminário Estéticas das Periferias – Arte e Cultura nas Bordas da Metrópole, 2011. Disponível em: <www.esteticasdaperiferia.org.br>

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

Censo Brasileiro de 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

INSTITUTO CRIAR. 2003. Acesso em 20.05.2021. Disponível em: <<https://institutocriar.org/2013/01/dalva/>>

NOVENTA, Diogo. **Busca de identidade do coletivo do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo como posicionamento político e conexão histórica.** in Vicente, Wilq (org.) Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais / Wilq Vicente et al São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2014

REVISTA FÓRUM. **Um cinéfilo raro, em três atos.** 2012. Acesso em: 8 de fev. De 2012. Disponível: <<https://revistaforum.com.br/news/2012/2/8/um-cinefilo-raro-em-trs-atos-3116.html>>

SÃO PAULO. **Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI**, 2003.

TOLEDO, Moira. **Educação Audiovisual Popular no Brasil: Panorama, 1990 2009.** Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes , Universidade de São Paulo, p. 361. 2010.

VICENTE, Wilq, STUCKER, Ananda. **O audiovisual como instrumento de mudança na cidade e como criação de redes de interlocução cultural e política** in VICENTE, Wilq, et al (org.) Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2014

VIEIRA, Erika. FOLHA DE SÃO PAULO. Comunidade faz cinema. 2005. Acesso em 20.05.2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/noticias/gd020905b.htm> >

CIENTÍFICA FICÇÃO: UMA ABORDAGEM PARA O ENSINO DE CIÊNCIAS EM UMA DISCIPLINA ELETIVA

Jéssica Neves de Souza (SEED)

jessica.souza2@escola.pr.gov.br

Cristina Caetano da Silva (SEED)

cristina.silva21@escola.pr.gov.br

INTRODUÇÃO

Uma das maiores buscas da educação nos tempos atuais tem sido promover o engajamento dos estudantes. “A ideia do ensino despertado pelo interesse do estudante passou a ser um desafio à competência do docente. O interesse daquele que aprende passou a ser a força motora do processo de aprendizagem, e o professor, o gerador de situações estimuladoras para aprendizagem” (CUNHA, 2012). Os professores têm se utilizado das mais variadas ferramentas objetivando alcançar êxito nesse processo.

No mundo cada vez mais tecnológico em que vivemos são muitas as opções que as TDICs nos oferecem nesse sentido, ao trazer várias formas de comunicação; uma dessas formas é o vídeo, que podemos usar a favor do processo de ensino e aprendizagem, como nos diz Morán:

Vídeo significa também uma forma de contar multilinguística, de superposição de códigos e significações, predominantemente audiovisuais, mais próxima da sensibilidade e prática do homem urbano e ainda distante da linguagem educacional, mais apoiada no discurso verbal-escrito. (MORÁN, 1995, p.28)

Essa distância da linguagem educacional da qual nos fala Morán precisa ser vencida pelos professores ao explorar o vídeo em sala de aula, para que seja possível extrair dele tudo o que tem a oferecer em termos de linguagem. Quando falamos em ficção científica, principalmente, é necessário que o professor faça a ponte entre a linguagem artística empregada no filme e a científica vinda do conhecimento formal.

Ainda de acordo com Morán:

Pelo vídeo sentimos, experienciarnos sensorialmente o outro, o mundo, nós mesmos. [...] O vídeo é sensorial, visual, linguagem falada, linguagem musical e escrita. Linguagens que interagem superpostas, interligadas, somadas, não-separadas. Daí a sua força. Somos atingidos por todos os sentidos e de todas as maneiras. O vídeo nos seduz, informa, entretém, projeta em outras realidades (no imaginário), em outros tempos e espaços. [...] As linguagens da TV e do vídeo respondem à

sensibilidade dos jovens e da grande maioria da população adulta. São dinâmicas, dirigem-se antes à afetividade do que à razão. O jovem lê o que pode visualizar, precisa ver para compreender: Toda a sua fala é mais sensorial-visual do que racional e abstrata. Lê, vendo. A linguagem audiovisual desenvolve múltiplas atitudes perceptivas: solicita constantemente a imaginação e reinveste a afetividade com um papel de mediação primordial no mundo, enquanto que a linguagem escrita desenvolve mais o rigor, a organização e a análise lógica. (MORÁN, 1995, p. 28-29).

Portanto, não podemos perder toda a potencialidade que uso dos filmes em sala de aula pode nos oferecer, no sentido de envolver os estudantes, de trazê-los para perto do tema a ser estudado.

Diante da importância que o vídeo pode ter no processo de ensino e aprendizagem e tudo o que sua utilização pode oferecer, é necessário também que tomemos cuidado e utilizemos essa ferramenta tão valiosa de maneira correta. Para isso, Morán dá alguns exemplos de usos inadequados de vídeos em sala de aula:

- a) Vídeo tapa-buraco: colocar vídeo quando há um problema inesperado, como ausência do professor. Usar este expediente eventualmente pode ser útil, mas, se for feito com frequência, desvaloriza o uso do vídeo e o associa - na cabeça do aluno - a não ter aula;
- b) Vídeo enrolação: exibir um vídeo sem muita ligação com a matéria. O aluno percebe que o vídeo foi usado como forma de camuflar a aula. Pode concordar na hora, mas discorda do seu mau uso;
- c) Vídeo-deslumbramento: o professor que acaba de descobrir o uso do vídeo costuma empolgar-se e passar vídeo em todas as aulas, esquecendo outras dinâmicas mais pertinentes. O uso exagerado do vídeo diminui a sua eficácia e empobrece as aulas;
- d) Vídeo-perfeição: existem professores que questionam todos os vídeos possíveis, porque possuem defeitos de informação ou estéticos. Os vídeos que apresentam conceitos problemáticos podem ser usados para descobri-los junto com os alunos, e questioná-los;
- e) Só vídeo: não é satisfatório didaticamente exibir o vídeo sem discuti-lo, sem integrá-lo com o assunto de aula, sem voltar e mostrar alguns momentos mais importantes. (MORÁN, 1995, p. 29)

Morán também nos traz algumas propostas de como utilizar os recursos audiovisuais de maneira correta:

- a) Começar por vídeos mais simples, mais fáceis e exibir depois vídeos mais complexos e difíceis, tanto do ponto de vista temático quanto técnico. Pode-se partir de vídeos ligados à televisão, vídeos próximos à sensibilidade dos alunos, vídeos mais atraentes, e deixar para depois a exibição de vídeos mais artísticos, mais elaborados;
- b) Vídeo como sensibilização. É, do nosso ponto de vista, o uso mais importante na escola. Um bom vídeo é interessantíssimo para introduzir um novo assunto, para despertar a curiosidade, a motivação para novos temas. Isso facilitará o desejo de pesquisa nos alunos para aprofundar o assunto do vídeo e da matéria;

- c) Vídeo como ilustração. O vídeo muitas vezes ajuda a mostrar o que se fala em aula, a compor cenários desconhecidos dos alunos. Por exemplo, um vídeo que exemplifica como eram os romanos na época de Júlio César ou Nero, mesmo que não seja totalmente fiel, ajuda a situar os alunos no tempo histórico. Um vídeo traz para a sala de aula realidades distantes dos alunos, como por exemplo a Amazônia, a África ou a Europa. A vida aproxima-se da escola através do vídeo;
- d) Vídeo como simulação. É uma ilustração mais sofisticada. O vídeo pode simular experiências de química que seriam perigosas em laboratório ou que exigiriam muito tempo e recursos. Um vídeo pode mostrar o crescimento acelerado de uma planta, de uma árvore – da semente até à maturidade - em poucos segundos;
- e) Vídeo como conteúdo de ensino. Vídeo que mostra determinado assunto, de forma direta ou indireta. De forma direta, quando informa sobre um tema específico orientando a sua interpretação. De forma indireta, quando mostra um tema, permitindo abordagens múltiplas, interdisciplinares;
- f) Vídeo como produção. - Como documentação: registro de eventos, de aulas, de estudos do meio, de experiências, de entrevistas, de depoimentos. Isso facilita o trabalho do professor, dos alunos e dos futuros alunos. O professor deve poder documentar o que é mais importante para o seu trabalho, ter o seu próprio material de vídeo, assim como tem os seus livros e apostilas para preparar as suas aulas. O professor estará atento para gravar o material audiovisual mais utilizado, para não depender sempre do empréstimo ou aluguel dos mesmos programas.
- Como intervenção: interferir, modificar um determinado programa, um material audiovisual, acrescentando uma nova trilha sonora, ou editando o material de forma compacta ou introduzindo novas cenas com novos significados. O professor precisa perder o medo, o excessivo "respeito" ao vídeo. Assim como ele interfere num texto escrito, modificando-o, acrescentando novos dados, novas interpretações e contextos mais próximos do aluno, assim ele poderá fazê-lo com o vídeo.
- Como expressão: como nova forma de comunicação adaptada à sensibilidade principalmente das crianças e dos jovens. As crianças adoram fazer vídeo e a escola precisa incentivar o máximo possível a produção de pesquisas em vídeo pelos alunos. A produção em vídeo tem uma dimensão moderna, lúdica. Moderna, como meio contemporâneo, novo e que integra linguagens. Lúdica, pela miniaturização da câmara, que permite brincar com a realidade, levá-la junto para qualquer lugar. Filmar é uma das experiências mais envolventes tanto para as crianças como para os adultos. Os alunos podem ser incentivados a produzir dentro de uma determinada matéria ou dentro de um trabalho interdisciplinar. E também produzir programas informativos, feitos por eles mesmos e colocá-los em lugares visíveis dentro da escola e em horários em que muitas crianças possam assistir;
- g) Vídeo como avaliação: dos alunos, do professor, do processo.
- Vídeo-espelho. Ver-se na tela para poder compreender-se, para descobrir o próprio corpo, os gestos, os cacoetes. Vídeo-espelho para análise do grupo e dos papéis de cada um; para acompanhar o comportamento de cada um, do ponto de vista participativo; para incentivar os mais retraídos e pedir aos que falam muito para darem mais espaço aos colegas. O vídeo-espelho é de grande utilidade para o professor se ver na tela, examinar sua comunicação com os alunos, suas qualidades e defeitos;
- h) Vídeo como integração/suporte de outras mídias.

- Vídeo como suporte da televisão e do cinema. Gravar em vídeo programas importantes da televisão para utilização em aula. (MORÁN, 1995, p. 30-31).

Em seu artigo Morán (1995) faz várias outras indicações sobre como utilizar o vídeo em sala de aula, orientações para antes, durante e depois do filme, como: antes do filme apresentar somente aspectos gerais do vídeo (autor, duração, prêmios etc.), não pre-julgar (para que cada um possa fazer a sua leitura); durante o filme, anotar as cenas mais importantes e, observar as reações dos estudantes; após o filme, rever as cenas mais importantes ou difíceis, chamando a atenção para determinadas cenas, para a trilha musical, diálogos, situações, observar o som, a música, os efeitos, as frases mais importantes.

Sobre as dinâmicas de análise para ser realizada após a exibição do filme, Morán (1995) também traz alguns caminhos, dos quais destacamos a leitura em conjunto:

Leitura em conjunto: O professor exhibe as cenas mais importantes e as comenta junto com os alunos, a partir do que estes destacam ou perguntam. É uma conversa sobre o vídeo, com o professor como moderador. O professor não deve ser o primeiro a dar a sua opinião, principalmente em matérias controversas, nem monopolizar a discussão, tampouco deve ficar em cima do muro. Deve posicionar-se, depois dos alunos, trabalhando sempre dois planos: o ideal e o real; o que deveria ser (modelo ideal) e o que costuma ser (modelo real). (MORÁN, 1995, p. 32)

O uso de recursos audiovisuais e seu impacto na qualidade das aulas tem sido estudado por vários autores como uma ferramenta para o ensino. Os trabalhos de Ernst e Silveira (2016), Ferreira (2016), Larrys e Severo (2021), Gomes-Maluf e Souza (2008), Mendonça (2010), Piassi e Pietrocola (2007 e 2009), Quintino e Ribeiro (2010), Silva, Silva e Soares (2015) e Sorensen e Teixeira (2021) são alguns exemplos de trabalhos escritos em língua portuguesa com esta temática.

Vários autores registraram suas experiências positivas utilizando essa abordagem, com filmes e quadrinhos (ARAÚJO *et al.*, 2017; BEDIN, 2019; CHIMES, 2021; PEREIRA, 2019; PIASSI, 2007; QUINTINO, 2010; SOARES, 2015; SORENSEN, 2021; TEIXEIRA 2020).

A utilização de filmes de ficção científica em sala de aula pode e deve ser realizada como um recurso didático facilitador da aprendizagem de conceitos científicos e como recurso engajador, porém, mais do que isso, deve-se pensar na ficção científica como uma maneira de abordar temas relacionados ao desenvolvimento da ciência e da tecnologia e, os desdobramentos que isso ocasiona na sociedade (PIASSI, 2007).

Esta utilização, porém, precisa ir muito mais longe do que um simples “procurar erros em filmes”, é preciso que a abordagem utilizando o filme de ficção científica como ferramenta, faça pensar, leve a reflexões e que estas reflexões sejam sobre, mas não se limitem à ficção científica. A

linguagem cinematográfica é muito rica, portanto, é necessário ter o cuidado de se utilizar todo o seu potencial em sala de aula ao introduzir os filmes.

Apesar de não ser uma boa ideia virarmos “caçadores de erros” em filmes, é fundamental que possamos ter um olhar crítico sobre o que vemos. É muito importante deixar claro para os estudantes que, muitas vezes, os filmes se utilizam de licença poética, pois se trata de uma obra artística e não de um documentário e que, embora, não sejam vistos como erros é interessante aproveitar essas licenças poéticas para introduzir o conceito de acordo com as definições científicas.

É muito importante também, aproveitar as comparações sobre o real e o imaginário e o quanto aquela realidade da ficção diz sobre a nossa própria realidade, introduzindo assim, elementos de CTS, que também é uma abordagem que muito favorece a aprendizagem significativa em ciências.

FICÇÃO CIENTÍFICA

Quando falamos de aulas de Ciências, a ficção científica pode ser uma ótima aliada na busca por esse objetivo; por meio dela é possível despertar o interesse do estudante por vários assuntos relacionados às ciências e à sociedade.

Em sua introdução ao livro de ficção científica “A mão esquerda da escuridão”, Ursula Le Guin em 1969 descreve a ficção científica como uma extrapolação da realidade, como se tendências do nosso presente fossem purificadas e intensificadas, dando um efeito dramático de consequência, caso as coisas continuem no mesmo caminho. A ficção científica seria, portanto, nada mais que uma interpretação da nossa própria realidade. Assim, ao se trabalhar com ficção científica em sala de aula, o professor tem a oportunidade de abordar vários temas relacionados às ciências e também à sociedade sobre a relação entre ciência e sociedade (CTS).

METODOLOGIA

O estudo foi aplicado em uma turma de disciplina eletiva, componente do Ensino Médio em Tempo Integral, com título “Ficção Científica no Cinema” do Colégio Estadual Machado de Assis de Barbosa Ferraz - PR. A turma é composta por 25 estudantes de 2^{as} e 3^{as} séries do ensino médio.

A disciplina é anual e possui carga horária de 2 horas-aula semanais. Ao longo do ano letivo foram exibidos os filmes “O exterminador do futuro 2”, “Interestelar”, “Eu, robô”, “Mad Max:

estrada da fúria”, “O demolidor”, “Moonfall”, “Não olhe para cima”, “Blade Runner 2049” e “Jogador número 1”.

Após a exibição de cada filme era promovida uma discussão a respeito dos temas abordados, geralmente referentes aos desdobramentos do desenvolvimento tecnológico na sociedade. Em seguida os estudantes respondiam a um questionário referente ao filme, na plataforma Kahoot!

Além da exibição dos filmes, ao longo do ano foram realizados dois passeios para o cinema. Nossa cidade é pequena, não possui cinema e, vários estudantes, muitos de baixa renda, nunca haviam ido ao cinema, portanto, foram organizados três passeios para assistir, no cinema, aos filmes “Thor - Amor e Trovão”, na cidade de Campo Mourão, PR, “Adão Negro” e “Pantera Negra - Wakanda para sempre”, na cidade de Maringá, PR.

Ao final do ano letivo, para cada disciplina eletiva, os estudantes precisavam organizar um evento de culminância da eletiva a fim de demonstrar o que haviam feito e aprendido ao longo do ano. Para essa culminância os estudantes optaram por elaborar um filme curta-metragem no qual eles iriam empregar os conhecimentos adquiridos sobre a ficção científica. O evento da culminância foi aproveitado para mostrar a escola para os alunos do 9º ano da escola de ensino fundamental que virão para o ensino médio. Para essa apresentação, os estudantes da eletiva organizaram uma sala com decoração temática relacionada ao cinema e à ficção científica.

Figura 1 – Sala decorada pelos estudantes



Fonte: das autoras

Figura 2 – Entrada da sala temática



Fonte: das autoras

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Durante as discussões promovidas após cada filme, foi possível notar o engajamento dos estudantes ao demonstrar e defender seu ponto de vista. Ao discutir temas científicos, o foco era sempre encontrar fundamentos científicos nas cenas demonstradas nos filmes, sempre fugindo das costumeiras comparações “mas isso não acontece de verdade”; o foco sempre foi na ciência que estava presente no filme e não na ciência que não estava, com isso foi possível perceber que os estudantes começaram a indagar as cenas vistas nos filmes com um outro olhar: o de procurar o que há de científico no filme e o que poderia ter sido mais científico mas foi limitado por licença poética, e entender que, por se tratar de um filme, portanto, arte, não se poderia deixar de lado a questão artística e que, ainda assim, não perde sua importância científica.

Os passeios ao cinema também trouxeram gratas mudanças na forma como os estudantes se comportavam durante a eletiva. Ao ter a oportunidade de assistir a um filme em exibição no cinema, os estudantes ficaram mais engajados na participação das discussões promovidas após cada filme exibido em sala de aula e na escolha dos filmes que assistiríamos na sequência. O que leva à reflexão

sobre a importância e o impacto da cultura sobre a aprendizagem, sobretudo em estudantes moradores de cidades pequenas, que tão pouco acesso tem à cultura. Nesse sentido, vemos a escola como um espaço que deve proporcionar aos estudantes momentos culturais que os integre ao meio em que vivem, que eles não se sintam à margem, só assim, de fato, o conhecimento adquirido na escola poderá fazer sentido em sua vida.

Durante a elaboração do filme curta-metragem foi possível observar o empenho de alguns estudantes que não eram tão engajados durante as aulas, mas que puderam se envolver com algum aspecto da montagem do filme com o qual se identificaram; ninguém foi obrigado a participar de nada, porém, todos foram impulsionados a dar sua contribuição. Partindo da premissa do Protagonismo Juvenil, a professora acompanhou e auxiliou o processo de elaboração do filme, porém, todo o trabalho foi desenvolvido pelos estudantes, desde a elaboração do roteiro até a edição. Foi muito importante esse trabalho ter sido desenvolvido do início ao fim pelos próprios estudantes, pois gerou um engajamento muito grande, não somente desta turma de eletiva, mas de toda a escola, os colegas estavam ansiosos para ver o resultado, então vemos como muito positivas as atividades que os estudantes protagonizam, traz benefícios para os estudantes envolvidos diretamente no projeto e, também, indiretamente, para os outros estudantes também.

Para o dia da culminância, precisávamos preparar uma sala para receber os estudantes que iriam assistir à nossa apresentação. Essa preparação também ficou a cargo dos estudantes; a professora providenciou o material necessário e os estudantes trabalharam na execução da decoração. Neste ponto também, precisamos abrir um parentese sobre algo muito interessante que notamos atrelado ao Protagonismo Juvenil: todas as turmas de eletivas deveriam decorar uma sala e, os estudantes de cada eletiva não se limitaram a decorar a própria sala mas, contribuirão também na decoração das demais salas de acordo com suas habilidades.

Ao longo desse ano letivo, ao trabalhar o uso de filmes de ficção científica para abordar temas científicos nesta disciplina eletiva, ficou claro o quanto essa abordagem pode contribuir para o ensino de ciências, que temos que utilizar as várias formas de linguagens para atingir nossos estudantes e despertar neles o desejo de saber mais.

CONCLUSÃO

Levando em consideração a importância das mídias digitais, das diversas formas de linguagem na interação entre os estudantes e o saber e, buscando novas formas de ensinar que despertem o interesse do estudante, é fundamental encontrar metodologias e abordagens que atinjam este fim. A utilização de filmes de ficção científica pode ser uma estratégia que traz vários benefícios e permite uma abordagem interessante para os estudantes sobre temas relacionados às

ciências e se constitui numa ferramenta proporcionadora de debates, discussões, momentos criativos e Protagonismo Juvenil.

Para o texto final, que será enviado para publicação no e-book é necessário que o orientador ou outrem faça as revisões gramaticas, ortográficas e de normas para publicação. O evento não se responsabilizará por erros no texto final, bem como, não fará correções no texto final. É necessário que o texto final possua conclusão, resultado final ou parcial da pesquisa.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alan Ferreira de; BARBOSA, Natale de Góis Coêlho; GALDINO, Liz Jully Hiluey Correia; DANTAS, Manoel Barbosa; FERNANDES, Ane Josana Dantas Fernandes. Compreendendo a gravidade com trechos de filmes de ficção científica: uma proposta de atividade para o ensino de química. **IV Congresso Nacional de Educação**. Paraíba, 2017.

BEDIN, Everton. Filme, experiência e tecnologia no ensino de ciências Química: uma sequência didática. **Revista de Educação Ciências e Matemática**. v. 9, n. 1. 2019.

BELO, João Pedro de Almeida; ARNT, Ana de Medeiros. Eu, humano? Pensando a constituição humana a partir da ficção científica com estudantes de ensino médio de uma escola estadual de tempo integral de campinas, SP. **Contrapontos**. v 22 n 1. p 61-81. 2022.

CHIMES, Fabiana Gama; VIEIRA, Valéria da Silva Vieira. A ficção científica e o ensino de ciências: uma incursão significativa no mundo Jurassic Park. **Acta Scientiae et Technicae**, v. 9, n. 1, 2022.

CUNHA, Márcia Borin. Jogos no Ensino de Química: Considerações Teóricas para sua Utilização em Sala de Aula. **QNEsc**. v. 34, n. 2, p. 92-98, 2012.

ERNST, Priscila; SILVEIRA, Rosemari Monteiro Castilho Foggiatto; ALBARRACÍN, Enrique Sánchez. Cinema e ensino: a produção de materiais audiovisuais para o ensino de ciências. **Indagatio Didactica**, v. 8, n. 1), 2016.

FERREIRA, Julio Cesar David. **Ficção científica e ensino de ciências: seus entremeios**. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Paraná. Paraná, 2016.

GOMES-MALUF, Marcilene Cristina; SOUZA, Aguinaldo Robinson de Souza. A ficção científica e o ensino de ciências: o imaginário como formador do real e do racional. **Ciência & Educação**, v. 14, n. 2, p. 271-282, 2008.

LARRYS, Mayara; SEVERO, Thiago Emmanuel Araújo. Perfil de proximidade de estudantes de Química, Física e Biologia com a ficção científica. **VIII Encontro de Ensino de Ciências e Biologia: Cultura e Arte [online]**. 2021.

MENDONÇA, Leda Glicério. A literatura de ficção científica como estratégia de ensino: discussão da ética profissional e do saber-fazer da ciência em sala de aula. **Revista ciências & idéias**, v. 1, n 1, 2010.

MORÁN, José Manuel. O vídeo na sala de aula. **Comunicação e Educação**, n. 2, p. 27-35, 1995.

PEREIRA, Helder de Lucena; NASCIMENTO, Tatiane Maria do; SILVA, Adriano Lima da. Uso da ficção científica como estratégia pedagógica para o ensino de química: uma proposta para o filme gravidade. **7º Congresso Nacional de Pesquisa e Ensino em Ciências**. 2022.

PIASSI, Luís Paulo; PIETROCOLA, Maurício. De olho no futuro: ficção científica para debater questões sociopolíticas de ciência e tecnologia em sala de aula. **Ciência & Ensino**, v. 1, 2007.

PIASSI, Luís Paulo; PIETROCOLA, Maurício. Ficção científica e ensino de ciências: para além do método de 'encontrar erros em filmes'. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.35, n.3, p. 525-540, 2009.

QUINTINO, Carla Pereira; RIBEIRO, Kátia Dias Ferreira. A Utilização de filmes no processo de ensino aprendizagem de Química no Ensino Médio. **XV Encontro Nacional de Ensino de Química**, Brasília, 2010.

SILVA, Silvana Dias da; SILVA, Vanessa Mendes da; SOARES, Alessandro Cury. O cinema e os quadrinhos: ferramentas alternativas para o ensino de química. **33º EDEQ**, 2013.

SORENSEN, R. N.; TEIXEIRA, R. R. P. Possibilidades do uso de obras de ficção científica no ensino de física. **Revista do professor de Física**, v. 5, n. 2, p. 31-43, Brasília, 2021.

TEIXEIRA, Alessandra de Souza; XAVIER, Kélen da Silva; DAMASIO, Felipe. O ensino de e sobre ciência por meio da série de ficção científica jornada nas estrelas. **Experiências em Ensino de Ciências** v. 12, n. 5, 2017.

O PROJETO DE EXTENSÃO CINEMODA E A CONSTRUÇÃO DE DIÁLOGOS POR MEIO DO FIGURINO

Débora Pires Teixeira (UFRRJ)¹

deborapires@ufrrj.br

Deborah Damasceno Klinger Vieira Araújo (UFRRJ)²

deborahklinger3@gmail.com

Clarissa Alves de Novaes (IFSUDEST – MG)³

clarissa.novaes@ifsudestemg.edu.br

Celina A. Lisboa Valente Carlos (UFRRJ)⁴

celinavalente@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Em *Moda e Comunicação*, Malcolm Barnard (2003) apresenta moda e indumentária como maneiras de comunicar (transmitir mensagens) identidades de classes; sentimentos e humores; valores, esperanças e crenças dos grupos sociais a que pertencem e gêneros sexuais e sociais. Segundo o autor, moda não é autorreferente, pois se conecta com a economia, a cultura, a política, ou seja, moda é um registro de nossa sociedade, uma ferramenta que nos permite compreender a realidade vivida em um determinado local e espaço.

Assim, moda assume uma forma de comunicação não-verbal uma vez que não usam palavras faladas ou escritas, mas pelo envio de códigos. Nesse sentido, roupa não só como um envio de mensagens, mas também interação social, expressão de valores, identidades de diferentes grupos. “É a interação social, por meio da indumentária, que constitui o indivíduo como um membro do grupo, e não vice-versa, ser um membro do grupo e então interagir socialmente” (BARNARD, 2003, p. 55).

¹ Doutora em Economia Doméstica. Professora do curso de Licenciatura em Belas Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Coordenadora do projeto CINEMODA.

² Discente do Curso de Licenciatura em Belas Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Bolsista do Projeto CINEMODA, Edital BIEXT/UFRRJ/2021-2022.

³ Mestre em Economia Doméstica. Professora do curso Tecnólogo em Design de Moda do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, Campus Muriaé. Coordenadora adjunta do projeto CINEMODA.

⁴ Mestre em Economia Doméstica. Professora do Instituto de Ciência Sociais Aplicadas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Coordenadora adjunta do projeto CINEMODA.

Participando do processo de comunicação dos sujeitos, formação identitária e, de forma geral, da construção de códigos visuais da sociedade na qual se está inserido, a moda configura-se como um poderoso registro do tempo vivido. Como moda não é autorreferente busca estabelecer relações de pertencimento e, uma delas, com o cinema.

Na visão de Souza (2014), há uma relação de reciprocidade entre a moda e o cinema: ambos são midiáticos. Trata-se de indústrias que mexem com a sensibilidade das pessoas, além de gerar empregos, estimular o turismo e promover o entretenimento. Essa relação ultrapassa este limite, pois cinema e moda se influenciam mutuamente. Assim como no cinema, dependendo da época, uma linguagem de moda é determinante para instaurar tendências, estilo e comportamento. O cinema é capaz de influenciar moda desde o início do século XX, quando as mulheres iam ao cinema de caderninho e lápis na mão, para copiar os modelos usados pelas divas, como Greta Garbo, Marlene Dietrich, etc. E assim o é até hoje. Segundo Leite e Guerra (2002), o figurino no cinema funciona como um sistema vestimentar próprio que pode reproduzir as formas da moda ou reinventá-las, inspirando novas modas.

A união do cinema com a moda fez com que os designers de moda se baseassem nas obras cinematográficas para elaboração de suas coleções, posto que o cinema foi e é um grande divulgador de moda e lançador de tendências. A roupa, os acessórios e os pertences usados pelas estrelas do cinema sempre foram objetos de desejo de uma grande parcela da sociedade (BATISTA, 2019).

Por outro lado, o cinema se apropria da indumentária e da moda para criar figurinos realistas e para-realistas, contribuindo para a construção da narrativa visual dos personagens dos filmes. Segundo Batista (2019), há ainda variadas participações de renomados/as estilistas como figurinistas ou cocriadores de figurinos, como Coco Chanel em *A Regra do Jogo* (1939) e *Ano passado em Marienbad* (1961), Christian Dior em *Pavor nos Bastidores* (1950) e *quando a mulher erra* (1953), dentre outros.

Cabe destacar que estilista (moda) e figurinista são profissões distintas. Ambos trabalham com intenções completamente diferentes, embora amem o fato de vestirem pessoas. O estilista é um criador de moda; ele veste e transforma sociedades sinalizando mudanças de comportamento. Já o figurinista, que cria figurinos para os espetáculos não reveste uma sociedade, enroupa uma persona. Na verdade, ele vai ainda mais fundo abriga uma individualidade. Sua função e seu talento tem o objetivo de, por meio de um mapa, deixar absolutamente claro o tipo de personalidade, de caráter, de classe social que a atriz ou o ator são representados. O figurinista não tem a função nem a intenção de inventar moda, mas de servir-se da moda existente para compor o personagem (KALIL, 2016).

O figurino é um dos mecanismos de produção de sentido do cinema, um instrumento significativo, cujos signos se convertem e funcionam como unidades linguísticas parecidas com a língua falada e sonora, que são muito importantes para o cinema (SOUZA, 2014). Entretanto,

nenhum figurinista cria figurinos com a intenção de produzir uma moda nova, pois seu objetivo é evidenciar uma identidade individual que, por acaso, ao bater no inconsciente coletivo e virou moda. É também por essa intercessão, com o figurino ditando gosto coletivo que moda e cinema se conectam (KALIL, 2016).

Em suma, como afirma Maia (2021), o cinema influencia o imaginário coletivo, mas a vida social também influencia o cinema. Não dá para falar o que vem primeiro, é uma reação holística. É pautada nessa relação que o projeto de extensão universitária CINEMODA foi pensado.

Nesse sentido, o objetivo geral do projeto foi funcionar como um espaço de discussão e análise de construções socioculturais, econômicas, políticas e tecnológicas por meio dos figurinos realistas das obras fílmicas. Partindo do entendimento da produção cinematográfica, buscou-se a incorporação da linguagem do cinema ao debate acadêmico sobre o papel do figurino e da história da moda como registro histórico de determinado tempo e local.

O PROJETO CINEMODA

Em parceria com o curso de Tecnologia em Design de Moda do IFSUDESTE MG, Campus Muriaé, o CINEMODA propôs a exibição remota (plataforma *Google Meet*) de filmes com figurinos realistas, seguidas de debate, a fim de explicitar a relação entre moda/figurino com a sociedade na qual a obra está inserida.

O projeto foi submetido e aprovado no Edital N.º 26/2021 de 16 de agosto de 2021 do Programa Institucional de Bolsas de Extensão – BIEXT, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, executado durante o período de outubro de 2021 a setembro de 2022.

Metodologicamente, a partir de uma seleção prévia de filmes com figurinos realistas e, em muitos casos, premiados pela acuracidade histórica, buscou-se conduzir o participante a um passeio virtual pela história da indumentária, desde a pré-história até moda dos anos 2000. Tais filmes foram selecionados baseando-se na vivência e capacidade técnica da coordenadora do projeto, bem como na indicação de livros e autoridades no assunto, como o caso do historiador de moda e professor João Braga, que desenvolveu uma lista de títulos de filmes para o estudo da história da indumentária/moda.

As atividades do projeto envolveram uma sequência cíclica das ações, iniciando pela lista prévia de filmes.

De posse da lista de filmes, a bolsista criava uma arte para a sessão e divulgava nas redes sociais do projeto, por *e-mail* e por grupo em aplicativo de mensagens. A bolsista também promovia a divulgação do evento em comunidades e grupos de redes sociais de Seropédica/região, cidade sede da UFRRJ, e para a coordenação do curso de Design de Moda do IFSUDESTE MG.

Na sequência, a bolsista e a coordenadora assistiam ao filme e produziam um relatório individual para debaterem sobre o figurino na reunião de orientação. A produção do relatório envolvia pesquisa teórica sobre a moda do período e especificidades destacadas no figurino do filme, bem como um resumo sobre a obra, biografia da figurinista, prêmios e destaques recebidos pelo figurino e análise e curiosidades sobre o figurino. Para o debate, a moda histórica retratada nos filmes era relacionada com eventos ocorridos na época, ou seja, uma análise dialogada sobre os figurinos com a sociedade na qual estes se inseriam.

A exibição online dos filmes era realizada quinzenalmente, salvo os eventos extraordinários que interferiam na programação do projeto.

No dia da sessão do CINEMODA, a bolsista e a coordenadora participavam da sessão e conduziam uma conversa dialogada sobre o figurino e suas correlações. A duração da sessão dava-se pela duração do filme acrescida de uma hora para o debate, em média 3 a 5 horas.

Devido ao contexto pandêmico, as sessões do CINEMODA ocorreram de maneira virtual transmitida pela plataforma *Google Met*.

A pandemia por Covid-19 desencadeou uma digitalização adicional da sociedade, imposta pelo processo de isolamento social, ocasionando um pico no uso de serviços de teletrabalho, de telemedicina, de formatos de lazer em casa, de comida delivery e, de forma geral, do *e-commerce* (WTO, 2020). Ou seja, um dos grandes efeitos da pandemia por Covid-19 sobre a sociedade tem sido o aumento considerável do uso das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC), um processo denominado de tecnologização, que afeta, de algum modo, todas as esferas da vida social (CAVALCANTI, 2020).

A “digitalização da vida humana” ultrapassa o sentido da adaptação do cotidiano em tempos de isolamento social. No enfrentamento da pandemia, alguns países asiáticos têm obtido melhores resultados no controle da disseminação do novo coronavírus (Covid-19) do que os Estados Unidos e a maioria dos países europeus, o que surpreende pelo fato de estarem situados na região apontada como foco original da doença. Três fatores têm sido apontados para esse sucesso, entre eles o uso intensivo de TDIC (POMPEU; AVELINO; FONSECA, 2020).

No campo educacional, o ensino remoto apoiado no uso de TDIC, tem sido a solução adotada pelas instituições de ensino dentro do contexto pandêmico. Na esfera do Ensino Superior, além das atividades de ministração, o uso de TDIC vêm sendo adotado em substituição as atividades presenciais na Pesquisa e na Extensão.

A Extensão Universitária, sob os cuidados sanitários e medidas profiláticas, enfrenta uma série de limitações impostas pela barreira física, ou seja, uma barreira sobre o livre deslocamento e interação social, característica da prática extensionista. No entanto, se antes as ferramentas digitais integravam uma das estratégias para desenvolvimento das ações de Extensão, por exemplo, no

contexto pandêmico, a internet e as ditas mídias sociais, tornaram-se os principais meios para essa mobilização, articulação e disseminação dos resultados alcançados (SERRÃO, 2020). Nesse sentido, frente à pandemia por Covid-19, o uso de TDICs tornou-se imprescindível para a realização das atividades extensionistas, a despeito do projeto CINEMODA.

Assim, remotamente, a bolsista divulgava a sessão e o *link* da plataforma para que os participantes pudessem acessar ao filme e participar da sessão e do debate mediante o acionamento de câmera/vídeo ou bate-papo (chat). É importante observar que as sessões foram independentes e os participantes puderam escolher de qual delas gostariam de participar.

No momento da sessão, a bolsista repassava a lista de presença/avaliação para os participantes da sessão e, posteriormente, tabulava às informações de presença para fins de emissão dos certificados. A lista de presença era formatada dentro da ferramenta do Google, conhecida como *Google Forms*.

Pautadas no relatório do filme e no debate produzido pelos presentes durante a sessão, a bolsista e a coordenadora também elaboravam um texto sobre o debate do figurino e reuniam imagens do filme. Esse material era postado nas redes sociais do projeto como material para consulta.

Após a conclusão do material sobre o figurino nas redes sociais do projeto, a coordenadora fazia o repasse das informações para a nova sessão e o bolsista retornava a etapa 1, refazendo o ciclo de ação.

O CINEMODA teve como público-alvo a comunidade acadêmica interna, composta por alunos da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (Belas Artes, Jornalismo, História etc.) e externa, formada pelos alunos do curso de Design de Moda do Instituto Federal Sudeste de Minas, Campus Muriaé (Design de Moda). Além disso, buscou-se atingir a comunidade não acadêmica, ou seja, pessoas interessadas em conhecer mais sobre a história da moda, sob as lentes de figurinos realistas, e sua correlação com a sociedade na qual a obra está inserida. Principalmente, os residentes no município de Seropédica, situado na Baixada Fluminense.

Segundo os dados do Relatório Final do Mapeamento dos Grupos Criativos da Baixada Fluminense, de 2015, “em relação à presença de equipamentos culturais, observa-se a distância entre o real e o ideal quanto à criação de espaços de sociabilidade e lazer para seus moradores e a juventude. O tema é recorrente na mídia local e na literatura sobre a região” (BRASIL, 2015, p.210).

De acordo com o relatório, considerando todos os municípios da Baixada, existem 76 equipamentos culturais disponíveis para atender a população de 4,5 milhões de pessoas, distribuídos em: 34 bibliotecas (municipais e comunitárias); 11 teatros ou salas de espetáculos, 8 centros culturais, 19 cinemas e 1 sala de projeção. Esse cenário configura um ambiente desfavorável

para promoção da cidadania, incentivo e fomento às manifestações artísticas e possibilidades de lazer de seus moradores.

Seropédica não possui sala de cinema e para acessarem esse tipo de equipamento cultural sua população tem que recorrer aos municípios vizinhos. Ou seja, a proposta do projeto era funcionar como uma ferramenta de acesso gratuito dessa população a filmes com figurinos emblemáticos.

Por outro lado, o projeto também tinha a proposta de funcionar como uma extensão da sala de aula para a comunidade acadêmica, pois o uso de recursos multimeios como recurso didático tem sua atuação corroborada por diversos autores da literatura vigente e seus benefícios reconhecidos por eles. Assim, apresentada no eixo de indumentária/moda pode ser vista nos filmes selecionados.

Como resultados, o projeto exibiu 16 filmes com média de 12 pessoas por sessão, sendo seus integrantes, em sua maioria, alunos do curso de Licenciatura em Belas Artes da UFFRJ, mas também de outros cursos da UFFRJ e do IFSUDESTE MG e residentes em Seropédica. Percebeu-se maior audiência nas sessões em que foram exibidas produções mais recentes, como *O Grande Gatsby*.

O Quadro 1 exhibe os filmes exibidos, seus respectivos/as figurinistas e prêmios recebidos:

Quadro 1 - Filmes Exibidos pelo CINEMODA (2021-2022)

Título da obra	Período histórico	Figurinista/as	Prêmios
<i>A Guerra do Fogo</i>	Pré-história	Penny Rose e John May	Cinema Canadense de Melhor Figurino, 1983
<i>Spartacus</i>	Roma Antiga	Valles, Bill Thomas e Peruzzi	Oscar de Melhor Figurino, 1961
<i>Em nome de Deus</i>	Baixa Idade Média	Phyllis Dalton	
<i>A outra</i>	Renascimento	Sandy Powell	
<i>Ligações Perigosas</i>	Rococó	James Acheson	Oscar de Melhor Figurino, 1989
<i>Orgulho e Preconceito</i>	Império	Jacqueline Durran	
<i>A Jovem Rainha Victoria</i>	Romantismo	Sandy Powell	Melhor Figurino no Oscar, Bafta, Critic's Choice, Phoenix Film Critics Society e Costume Designers Guild Award, todos em 2010

<i>A Época de Inocência</i>	Era Vitoriana	Gabriella Pescucci	Oscar de Melhor Figurino, 1994
<i>Em algum lugar do passado</i>	Belle Époque	Jean-Pierre Dorléac	Prêmio Melhor Figurino Saturn Awards, 1981
<i>As sufragistas</i>	Início do Século XX	Jane Petrie	
<i>O Grande Gatsby</i>	1920	Catherine Martin	Melhor Figurino no Oscar, Bafta, Critic's Choice Award, AACTA Award, todos em 2014
<i>O Aviador</i>	1930	Sandy Powell	Oscar de Melhor Figurino, 2005
<i>A vida é bela</i>	1940	Danilo Donati	David di Donatello de Melhor Figurino, 2005
<i>Sabrina</i>	1950	Edith Head	Oscar de Melhor Figurino, 1955
<i>Amor sublime amor</i>	1950-60	Paul Tazewell	
<i>Cruela</i>	1970	Jenny Beavan	Oscar de Melhor Figurino, 2022

Fonte: As autoras, 2022.

O Quadro 1 revela nomes de grandes figurinistas clássicas, como Edith Head, e profissionais mais contemporâneas (Sandy Powell, dentre outras) com trabalho reconhecidos mundialmente e premiados.

Para a criação dos figurinos dos filmes os estilistas, na maior parte das vezes, prezaram pelo rigor histórico, embora tenham feito algumas adaptações. No que tange os aspectos de pesquisa, foram detectadas diferentes fontes, como trajes históricos preservados, revistas, pinturas, fotografias, dentre outros.

Nos estudos iniciais para composição do figurino de *A Jovem Rainha Victoria*, Sandy Powell realizou uma pesquisa *in loco* no Palácio de Kensington, nas roupas da própria Victoria. Pinturas e outras fontes contemporâneas também foram utilizadas, embora não houvesse fotografias de Victoria no período retratado pelo filme. Para *Em algum lugar do passado* Jean-Pierre Dorléac realizou a pesquisa visual em revistas europeias de moda de 1912. As famosas fotografias de Bruce Davidson das gangues de rua do Brooklyn dos anos 1950 e imagens coloridas de Gordon Parks foram as principais fontes de pesquisa utilizados por Paul Tazewell, em *Amor sublime amor*.

Outra estratégia amplamente utilizada pelos figurinistas nos filmes analisados foi o recurso cromático como indicativo de personalidade. No filme *A outra*, Sandy Powell mostrou a

proximidade inicial das irmãs Bolena pela cartela de cores semelhantes. À medida que elas se distanciam no decorrer do filme, o figurino de Ana Bolena assume tons mais escuros que evocam sua personalidade forte e sensualidade, enquanto Maria possui trajes com a cartela de cores mais suaves e românticas, demonstrando sua fragilidade.

Em *A época da inocência*, a figurinista italiana Gabriella Pescucci prezou pela presença de cores claras nos vestidos femininos do começo do filme (branco, branco-azulado, prateados e perolados) como demonstração de pureza das personagens. Por outro lado, no figurino de uma personagem mais contestadora do conservadorismo dos membros da alta sociedade na Nova York de 1870, a europeia Ellen, foi utilizado cores fortes como azul caneta, preto e do vermelho, como revela a personagem em uma fala do filme: “*O que você pode esperar de uma garota que foi autorizada a usar cetim preto no baile de debutante dela?*”

Em *O grande Gatsby*, o figurinista Danilo Donati, vestiu Gatsby com cartela de cores claras e suaves (amarelados, brancos, dourados, azuis, rosa, verde-água entre outros) para mostrar a luminosidade do personagem e, ao mesmo tempo, demonstrar a irrealidade e a fantasia dos seus sonhos. Seu par romântico Daisy vestia tons claros para demonstrar delicadeza e fragilidade. Enquanto Myrtle Wilson, mulher pobre, amante de um personagem rico (Tom Buchanan) usava um vestido vermelho com decote e babado na altura dos seios, para evidenciar seu poder de sedução.

No início do filme *A vida é bela*, Danilo Donati usou cores vivas nos figurinos representando a leveza do cotidiano dos personagens. Dora, uma personagem alegre, tem trajes vermelho, rosa estampado, salmão e azul escuro. Quando o filme retrata os campos de concentração, os figurinos tornam-se mais sóbrios, com destaque para sisudez dos uniformes dos alemães e trajes dos prisioneiros, o pijama listrado, marcado pelas cores do triângulo no peito, distintas para cada classe de presos.

Por fim, em *Amor Sublime Amor*, Paul Tazewell usou cores distintas para facilitar a identificação das gangues. Os norte-americanos usavam paleta de azul, mostrando sua frieza. Por outro lado, os imigrantes porto-riquenhos, Sharks, vestiam cores mais tropicais como vermelho e alaranjados. O vestido amarelo de Anita no musical América remetia ao otimismo dos durante a imigração para os Estados Unidos, enquanto o vestido preto/vermelho que ela usa no baile do desfecho do filme denota características da tragédia e de sua tristeza.

Nesse sentido, as cores utilizadas nos figurinos são elementos de produção de sentido imprescindíveis para a compreensão diegética dos personagens e de cada filme. Conforme Leite (2015), as cores e os figurinos não se limitam aos personagens, mas também e principalmente das injunções sociais e até mesmo psicológicas que os tornam seres concretos.

Além da exibição das sessões e da análise dos figurinos, o CINEMODA elaborou produtos como redes sociais, grupo em aplicativo de mensagens (*WhatsApp*) e conteúdo para apresentações em eventos científicos.

As redes sociais (*Facebook* e *Instagram*) do projeto assumem como objetivo a divulgação das sessões e a realização de postagens sobre as sessões e resultados dos debates sobre figurino, funcionando como um material para consulta. Além das próprias mídias foram desenvolvidos produtos para alimentá-las, como as artes de divulgação e as publicações resultantes dos debates. Nesse sentido o projeto foi eternizado enquanto ação de extensão cujos debates produzidos permanecem ativos nas redes sociais.

O grupo no aplicativo de mensagens (*WhatsApp*), homônimo ao projeto, foi criado para facilitar a comunicação entre os envolvidos no projeto e divulgar as sessões do CINEMODA.

Outros produtos do projeto envolvem a apresentação de trabalhos em eventos científicos de extensão e os direcionados a pesquisa em Moda, como na Semana Nacional de Ciência e Tecnologia – SNCT/UFRRJ, 2022, no 1º Encontro Científico de Pesquisa em Design de Moda e 2º Simpósio de Pós Graduação em Design de Moda/2022 e 6º Seminário de Moda, Gestão e Design – SEMGED/2022.

Para além das conquistas, dentre os desafios encontrados na execução do projeto, destaca-se a dificuldade na adesão do público ao projeto, que ficou aquém da meta projetada. Como o projeto optou pelo formato virtual, os participantes deveriam utilizar de maneiras particulares para acessar aos filmes, o que dependia da existência prévia de mecanismos de acesso à internet. Além desses, por parte do projeto, também foram observadas dificuldades técnicas e de conexão, que reduziram a qualidade da sessão e, por vezes, impediram que ocorressem.

Outro desafio do projeto foi a obtenção de determinados filmes, visto que não havia financiamento para esse fim e muitos filmes elencados na lista inicial do projeto tinham um custo de aluguel nos *sites* que os ofertavam. Outros filmes estavam disponibilizados, gratuitamente, em sites de vídeo, bem como aqueles disponíveis em *streaming* assinados (de forma particular) pela bolsista e pelas coordenadoras do projeto, cedidos voluntariamente ao projeto.

Na avaliação geral do projeto, tendo em vista as metas propostas no projeto do CINEMODA - exibir dois filmes por mês, ou seja, uma sessão quinzenal de cinema e seu respectivo debate total de (24 filmes) e alcançar no mínimo 30 participantes por sessão (total de 720 pessoas atingidas) - tem-se que o projeto cumpriu parcialmente seu objetivo, pois foram exibidos 16 filmes com média de 12 pessoas por sessão.

No entanto, o projeto obteve êxito nas demais metas, como: acessibilizar o contato da população com os equipamentos culturais e o debate teórico a respeito dos filmes; oportunizar a comunidade acadêmica uma possibilidade de refletir sobre o conteúdo de história da moda; criar uma rede social para a divulgação do projeto; certificar todos os participantes, da equipe e os que

assistirem às sessões; produzir um trabalho sobre o projeto para ser apresentado em evento científico e um artigo a ser publicado em periódico científico, bem como aprimorar as relações pessoais e das práticas de extensão por parte dos integrantes da equipe do projeto.

Dessa forma, o projeto atuou na integração dos três pilares universitários (pesquisa, ensino e extensão), a partir de uma ação de enfrentamento da escassez de equipamentos culturais, como as salas de cinema, no local onde a UFRRJ está inserida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O CINEMODA não se limitou ao fornecimento gratuito das sessões, mas propôs uma análise dialogada sobre os figurinos. Conforme pontua Maia (2021), partindo da ótica histórica, evidencia-se como a moda pode expressar a realidade política e cultural de uma época através das roupas ou nas imagens de filmes a organização social da aparência através de mudanças, desejos e o imaginário da sociedade.

Assim, o CINEMODA buscou ampliar o olhar dos espectadores para além do figurino, mas como sua elaboração “demonstram a passagem do tempo, as mudanças, os sonhos e a própria formação do imaginário da sociedade” (MAIA, 2021, s/p.), pois como afirma Ferro (1992), o filme foi observado como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. E ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio histórica que autoriza. A crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com a qual se comunica, necessariamente. Nessas condições, não seria suficiente empreender análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas e sociais.

Os resultados obtidos pelo CINEMODA, em função do contexto pandêmico, somente foram possíveis ante a adequação de metodologias inovadoras que possibilitaram a exibição das sessões, a interação equipe com os participantes e a divulgação das sessões e dos debates decorrentes.

Conclui-se que as tecnologias de informação e comunicação foram imprescindíveis para o sucesso das ações realizadas pelo projeto, pois se configuraram como ferramentas auxiliadoras e facilitadoras na extensão remota, revelando um potencial para exploração no cenário pós-pandêmico, que não substituirão o componente humano e o formato presencial, tão valorizado na extensão universitária, mas que poderão agregar ao fazer extensionista.

REFERÊNCIAS

- BATISTA, Fabiano Eloy Atilio. Moda e Cinema: possíveis interlocuções. **Achiote** – Revista Eletrônica de Moda, v. 7, n. 1, p. 3-26, 2019. Disponível em: <http://revista.fumec.br/index.php/achiote/article/view/6584>. Acesso em 30 out. 2022.
- BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BRASIL. Secretaria Geral da Presidência da República, Secretária-Executiva do Programa de Cooperação Brasil Próximo. **Mapeamento dos Grupos Criativos da Baixada Fluminense**. Brasília, 2015. Disponível em: <http://pt.arthurwilliamsantos.com/blog/wp-content/uploads/2016/01/Mapeamento-Cultural-Grupos-Criativos-Baixada-Fluminense.pdf>. Acesso em: 28 de abr. 2021.
- CAVALCANTI, Isabella Macário Ferro. **Tecnologias em tempos de isolamento social** [ebook], 1. ed. Vol. Belém: RFB Editora, 2020.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- KALIL, Gloria. Prefácio. In: FARAH, Alexandra. **101 filmes para quem ama moda**. São Paulo: SENAI-SP. 2016.
- LEITE, Adriana; GUERRA Lisette. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- LEITE, Rafaela Bernardazzi Torrens. A cor e o figurino na construção de personagens na narrativa televisual: um estudo de caso da minissérie Capitu. 2015, 192f. **Dissertação** (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-24112015-164357/pt-br.php>. Acesso em: 24 abr. 2021.
- MAIA, Bruno. Curso on-line analisa os diálogos entre moda e cinema pelo figurino. **Metropoles**, 20 abr. 2021. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/curso-online-analisa-os-dialogos-entre-moda-e-cinema-pelo-figurino>. Acesso em: 28 de abr. 2021.
- POMPEU, João Cláudio Basso *et al.* **Nota Técnica n. 38 (Diest): O Uso de tecnologia da informação para o enfrentamento à pandemia da Covid-19**. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/10108>. Acesso em: 13 ago. 2020.
- SERRÃO, Andréa Cristina Pereira. Em Tempos de Exceção como Fazer Extensão? Reflexões sobre a Prática da Extensão Universitária no Combate à COVID-19. **Revista Práticas em Extensão**, São Luís, v. 04, n 01, 47-49, 2020. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/praticasemextensao/article/view/2223>. Acesso em 30 out. 2022.

SOUZA, Jô. Espaço aberto: o cinema e a moda: aproximações e distinções. **dObras**] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 7, n. 16, p. 26–28, 2014. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/25>. Acesso em 30 out. 2022.

WORD TRADE ORGANIZATION. E-commerce, trade and the Covid-19 pandemic, **WTO**, 4 may. 2020. Disponível em: https://www.wto.org/english/tratop_e/covid19_e/ecommerce_report_e.pdf. Acesso em: 20 dez. 2020.

O QUE PODE UM CORPO? NOTAS DE MODA, ARTE E FILOSOFIA

Bruna Nogueira¹

bruna.costa.nogueira@gmail.com

Betinha Yadira Augusto Bidemy (UFMS)²

yadirabidemy@gmail.com

Angela Guida (UFMS)³

angelaguida.ufms@gmail.com

Eu quero descrever o Corpo como um Livro

Um Livro como um Corpo

E este Corpo e este Livro

Será o primeiro Volume

De Treze Volumes.

(Cena do filme *Livro de cabeça*, Peter Greenaway)

Quando lhe tiverem feito um corpo sem órgãos

então o terão desembaraçado de todos seus automatismos e devolvido a sua verdadeira liberdade.

(Antonin Artaud)

*A estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que
Pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado.*

(Gilles Deleuze)

INTRODUÇÃO

Espinosa, nos idos de 1600, indagava-se sobre as potências de um corpo. Indagação que nos leva a desmembramentos outros, como: o que pode um corpo feminino? O que pode um corpo na moda? O que pode um corpo trans? O que pode um corpo preto? O que pode um corpo na literatura? O que pode um corpo nas artes? O que pode um corpo na música? O que pode um corpo no cinema? O que pode um corpo na performance? Na performance, o corpo pode tudo, uma vez que ele é o próprio espaço para que essa manifestação artística ganhe corpo. Dito de outro modo: o corpo é a matéria vertente da performance. Um corpo na música pode acabar no chão feito um pacote flácido e morrer na contramão atrapalhando o tráfego, a exemplo dos versos de Chico Buarque; um corpo

¹ Doutoranda PPGEL/UFMS

² Doutoranda PPGEL/UFMS

³ Docente PPGEL/UFMS

pode arder de prazer aos 81 anos, como a personagem Cândia Raposo, do conto “Ruído de passos”, de Clarice Lispector:

Quando é que passa?
– Passa o quê, minha senhora?
– A coisa.
– Que coisa?
– A coisa, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim.
– Minha senhora, lamento lhe dizer que não passa nunca.
Olhou-o espantada.
– Mas eu tenho oitenta e um anos de idade!
– Não importa, minha senhora. É até morrer (LISPECTOR, 1998, p. 49)

Um corpo no cinema pode ser literalmente um espaço de escrita, como vemos no filme de Peter Greenaway – **Livro de cabeceira** (1996). O cineasta britânico se inspirou na obra da escritora japonesa Sei Shōnagon, que viveu no período medieval. Essa narrativa em corpo é a história de Nagiko, que, desde pequena, aprendera com o pai a arte-ritual da escrita no corpo. De início, era o pai quem escrevia no corpo de Nagiko. Na ocasião de seu aniversário, o pai escrevia por seu rosto e nuca suas felicitações para a filha, mas, quando Nagiko fica adulta, ganha um livro erótico, do século 10, que são as notas de cabeceira da escritora Sei Shōnagon. Nagiko se apropria corporalmente do livro e passa a escrever os ensinamentos da obra erótica nos corpos de seus amantes, compondo, assim, seu próprio livro de cabeceira. Um corpo na filosofia pode, inclusive, não ter órgãos, para se configurar como um amplo palco para experimentações, conforme veremos um pouco mais adiante com Deleuze e Gattari.

Figura 01 - Cena do filme **Livro de cabeceira**, 1996. Peter Greenaway



Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/10/filme-livro-de-cabeceira-mostra-literatura-escrita-no-corpo.html>

TRAVESSIAS DO CORPO

No cotidiano, é comum ouvir expressões como – é um deus/deusa grego – para se referir ao que se considera a perfeição corporal de uma pessoa. O uso dessa expressão não é gratuito, posto que, na Antiguidade, o corpo deveria ser, por excelência, um conjunto do que simboliza o belo. Segundo Umberto Eco (2014), na Grécia Antiga, o corpo era concebido de forma a representar o belo, obedecendo e se submetendo aos cânones ligados às definições de beleza estabelecidas naquele período, como, por exemplo, a noção de simetria. Usavam-se padrões matemáticos para determinar o grau de beleza de um corpo. “Todas as partes de um corpo devem adaptar-se reciprocamente, segundo relações proporcionais no sentido geométrico: A está para B, assim como B está para C.” (ECO, 2014, p.74). A beleza corporal era, sem dúvida, uma fórmula matemática.

Na Idade Média, em razão do caráter religioso da arte (Eco 2014), corpo e alma entraram em disputa, pois para o florescimento do espírito era necessário que o corpo físico se subjugasse ao espírito. Foi um período de privações, (o jejum era uma delas), com a finalidade de demonstrar, pelo sofrimento do corpo, que o espírito era mais forte que a carne. No período da Renascença, segundo Ceccarelli (2011), surge o chamado corpo moderno, cuja anatomia e atributos físicos não eram mais associados a forças ocultas. O corpo passa a um *status* quase maquínico, em que tudo deve trabalhar de maneira organizada e coordenada para seu funcionamento. **O Homem Vitruviano**, de Leonardo da Vinci, é a representação de como o corpo era compreendido na Renascença, pois foi naquele momento, que o homem passou a se interessar mais pelo funcionamento das coisas, incluindo os corpos, para assim conseguir representações mais fiéis, como é possível observar nas dissecções desenhadas também por Da Vinci.

Mesmo que ainda houvesse certa influência religiosa, começava uma mudança na forma de pensamento, na qual o homem deixava de ser coadjuvante e assumia uma posição de maior centralidade da própria história. A partir da Renascença, o corpo está cada vez mais ancorado na vestimenta e nos artifícios da moda, pois esses elementos estão ligados ao físico e não ao espírito. Para Suzana Avelar (2011), a moda como a conhecemos começa a despontar no século XV, ainda durante a Renascença e se projeta com maior força no período rococó. Nesse período, o corpo começa a se construir em sua concepção como um suporte e, do ponto de vista da arte, passa a determinar mais do que apenas a carne. A associação da moda ao corpo colabora para que ele seja reescrito. Como aponta Svendsen (2010), as roupas assumem papel importante nas mudanças do corpo ao longo da história, inclusive, conferindo ao corpo certo caráter identitário. “[...] procuramos identidade no corpo, e as roupas são uma continuação imediata dele. É também por isso que elas são tão importantes para nós: são as coisas mais próximas de nosso corpo (SVENDSEN, 2010, p. 85-86).

Com a chegada do Impressionismo, por volta do ano de 1870, como relata o historiador Stephen Farthing (2010), a primeira de uma onda de vanguardas questionadoras dos cânones instaurados na arte, tem enorme importância no modo como o corpo passará a ser representado e principalmente pensado do século XX em diante:

Eles [os artistas impressionistas] se propunham a criar imagens da vida moderna tal como as viam, capturando a impressão do momento que passa e seus efeitos fugazes de luz. [...] Em vez de criar superfícies lisas em que as pinceladas eram fundidas até a invisibilidade, os impressionistas usavam cores intensas e ousadas e pinceladas soltas. Tão pioneiros na temática quanto na técnica, eles saíam de seus estúdios para observar o mundo ao redor e pintavam o que viam: paisagens de Paris, bailarinas amarrando a sapatilha, lavadeiras trabalhando – cenas que, na época, eram consideradas radicais e até impróprias (FARTHING, 2010, p. 316).

Um acontecimento essencial para o pensamento do corpo a partir do século XX é o surgimento e ascensão da fotografia no início do mesmo século. A princípio, ainda de acordo com Farthing (2010), a fotografia tentava copiar o que se via nas pinturas impressionistas, cunhando até um termo para isso, o *pictorialismo*. No ano de 1932, com a fundação do grupo *f/64*⁴, as fotografias passam a buscar representações do modo mais realista possível.

Com diversos movimentos de vanguardas artísticas, o pensamento crítico e as representações do corpo começam a adotar uma abordagem que leva em conta o corpo em sua completude, e não mais instâncias separadas como se acreditou outrora. Mas uma coisa não mudou, pois, independente da época (às vezes, em maior ou menor grau) as imposições sobre os corpos (ou pelo menos tentativas) sempre se fizeram presentes, conforme passamos a discutir no tópico seguinte.

(IM)POSIÇÕES PARA O ESPAÇO DE UM CORPO

Por volta de 1870, enquanto a vanguarda impressionista se consolidava, a moda dava passos decisivos em direção à compreensão do corpo como um suporte artístico. Para a historiadora Silvana Holzmeister (2014), é aproximadamente no início do século XX que o corpo passa a ser cultuado e transformado em elemento de estratégia e de ritual social. Novamente o conceito de belo se faz presente na discussão e, para a autora, isso significa estar em sintonia com parâmetros institucionalizados pela sociedade de consumo, na intenção de corresponder ao padrão estabelecido. É, nesse momento, que o corpo vira suporte, objeto e, como tal, é passível de posse e de manipulação.

⁴ Um coletivo de fotógrafos fundado no ano de 1932 na cidade de São Francisco, cujo objetivo era se opor ao pictorialismo. Seus integrantes eram os fotógrafos Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke e Edward Weston. (FARTHING, 2010, p.357).

Os espartilhos e os sapatos de salto, comuns no início do século XX, são peças do vestuário que deformam a anatomia e reescrevem o físico, acentuando determinadas partes ou escondendo outras, de maneira permanente ou não. De acordo com Svendsen (2010), é também nesse período que as dietas são usadas pela primeira vez com o objetivo de perder peso, para se adequar ao padrão de corpo vigente – “[...] estavam relacionadas com a regulação do consumo de alimentos, de tal modo que disso resultasse um corpo idealizado, esbelto” (SVENDSEN, 2010, p.84), nada tendo a ver com as dietas medievais, que tinham por intenção punir o corpo e enaltecer a alma.

Os padrões corporais que, até então, mudavam de forma mais lenta, a partir dos anos 1900, começam a mudar de maneira mais rápida. Por exemplo, na primeira década do século XX, como pontua Svendsen (2010), o corpo mantinha o aspecto de ampulheta, com cintura fina – devido ao espartilho e às dietas –, seios projetados para a frente e ancas projetadas para trás. Entre meados da década de 1940 e início de 1950, de acordo com Marnie Fogg (2014), tem-se a chegada de um período icônico, em que toda a austeridade da Segunda Guerra Mundial dará ao corpo um novo recorte em sua forma física e psíquica. Os recursos limitados durante o período da Guerra afetaram a produção dos mais diversos itens: desde roupas e calçados até o mais essencial de todos, os alimentos. As mulheres eram a força de trabalho, saindo de suas ocupações como donas de casa e enfrentando extensas jornadas de trabalho em fábricas para suprir as demandas da Guerra. A moda acompanhou esse novo ritmo, simplificando-se, tomando cores mais sóbrias, levando uma filosofia chamada de “improvisado e remendo”, como menciona Fogg (2014), em que os luxos eram dispensados e a moda era feita com as cores e materiais que os estilistas e as costureiras tivessem em mãos, o que resulta, então, na chegada de um novo padrão corporal.

Com a escassez de alimentos e o excesso de trabalho, os corpos femininos tornam-se magros, porém a representação do período não era próxima dos corpos que de fato havia. Consolida-se, então, o modelo corporal das *Pin Ups* ou *Sweater Girls*: mulheres curvilíneas e voluptuosas, com cinturas finas, quadris proeminentes e seios arredondados (FOGG,2014). Como pode o padrão corporal estar tão distante dos corpos reais? Um dos maiores ícones de beleza e sensualidade do período, a atriz Marilyn Monroe, por exemplo, ostentava um manequim 44 e um corpo saudável e rechonchudo. Como conquistar esse corpo num período de escassez de recursos? Uma mulher de corpo mais curvilíneo e de feições delicadas demonstrava algo pouco provável no cenário do pós-guerra, uma mulher que não precisasse trabalhar ou passar por uma série de privações, não tendo mãos calejadas nem aparência cansada, o que corroborava para um modelo completamente deslocado da realidade do período. De acordo com Fogg (2014), muito da construção desse novo padrão de corpo se apoiou no cinema hollywoodiano, nas revistas, tais como a *Harper's Bazaar* e a *Playboy*, e em seus exageros luxuosos, bem distantes da realidade vigente. Esse exemplo demonstra o que Svendsen afirma sobre os padrões de corpo e seu deslocamento de realidade: “O corpo se

torna algo que estará sempre aquém do objetivo. O ideal muda constantemente, em geral tornando-se mais extremo, de modo que alguém que acaso consiga um corpo ideal logo ficará aquém do próximo. (2010, p. 94).

Na década de 1960, a descoberta da modelo Lesley Hornby ou, como é mais conhecida, Twiggy, com apenas 15 anos, pesando 42 quilos e medindo 1,67 muda novamente os padrões e a moda tenta se adequar a esse corpo, pois a modelo representava a imagem da década, com a magreza e o frescor da juventude dos anos 1960. Na década de 1970, a moda rejeita as criações feitas em tecidos futuristas inspirados pela corrida espacial da década anterior e dá preferência a peças feitas à mão, por estilistas que priorizavam coleções menores (FOGG,2014). O movimento *Hippie* tem impacto na sociedade, pois como viviam fora do sistema convencional, ajudaram a criar um desejo de livre expressão nos demais indivíduos, o que também repercutiu no sistema da moda. Corpos e espíritos livres pediam roupas leves, esvoaçantes, que davam a impressão de liberdade. “A contracultura se apropriou de todos eles e, com o tempo, infiltrou-se na cultura predominante” (FOGG,2014, p. 386).

A década de 80 é marcada pela busca do corpo perfeito a qualquer preço, com dietas e rotinas de exercícios tidas como as mais rígidas dentro da história da moda, assim como o *boom* de cirurgias plásticas, de acordo com Fogg (2014). Na contramão da busca pela imagem perfeita, os anos 1990 tentaram valorizar os excluídos, trazendo como ideais de beleza a androginia, o exotismo do corpo e a magreza anoréxica. O visual era chocante quando contrastado com o da década anterior – “a heroína e o visual de seus usuários influenciaram os fotógrafos de moda. Nascia assim o *Heroin-chic*: magreza absoluta, olhos pintados de preto e cabelos frisados.” (HOLZMEISTER, 2014, p. 118). De acordo com Holzmeister (2014), é também a partir dos anos 1990 que a moda e a arte contemporânea se aproximam, pois, nesse período, estilistas, fotógrafos e demais profissionais de moda passam a ver o corpo como um elemento da construção e não mais um cabide. O corpo passa a ser visto como um componente ativo nos processos da moda. A fotografia de moda não tem interesse apenas em vender a roupa, mas em vender um conceito, um *life style*.

Os movimentos de transição da moda também revelam as transições dos corpos, porque há uma constante na moda que se sustenta na crença de que as roupas e os calçados não devem ser ajustadas aos corpos, mas sim eles devem ser adaptados a essas peças, como dito pela estilista Elsa Schiaparelli (*apud* SVENDSEN,2010). No século XIX, as roupas eram costuradas sob encomenda para cada cliente, levando em conta suas medidas e particularidades físicas. Posteriormente, com a modernização dos sistemas de produção, as roupas passaram a ser fabricadas em grande escala, com formas e padrões de tamanho pré-concebidos. A partir desse momento, já não eram mais as roupas que se moldavam à medida do corpo, e sim os corpos que deveriam se adequar para vestir as roupas ofertadas pelo sistema da moda

Quando falamos de moda, não é apenas à roupa – o seu ícone mais forte – que nos referimos; trata-se de um sistema complexo que consegue envolver até a completa ausência de vestimenta, pois, como afirma Svendsen (2010), a nudez dialoga com a roupa que, apesar de não estar presente, é evocada a expressar ideias. A roupa está ligada ao corpo mesmo quando um indivíduo está nu, seja pelas deformações causadas por determinadas peças de vestimenta e seu uso contínuo, como espartilhos, sutiãs e calcinhas, ou apenas pelo fato de que quando nos encontramos nus, como defende Giorgio Agamben (2009), nos sentimos incompletos, visto que a nudez não é mais considerada um estado natural humano.

As roupas reescrevem o corpo, dão-lhe uma forma e uma expressão diferente. Isto se aplica não só ao corpo vestido, mas também ao despido – ou, mais precisamente, o corpo despido está sempre também vestido... O revestimento visual do corpo nu com roupas invisíveis que o moldam não se aplica apenas a representações artísticas, mas também a experiência real. (SVENDSEN, 2010, p. 87).

O corpo se reinventa continuamente, seja em sua própria silhueta ou por meio das intervenções das vestimentas, cabelos e maquiagens. Nesse sentido, a socióloga Gilda de Mello e Souza (1987) cria uma explicação possível para o fato de o corpo feminino ser o mais fortemente representado (e também cobrado) dentro e fora do sistema da moda.

Abandonada a si mesma, a mulher aplicou aquela curiosidade desassossegada de se encontrar, que o ócio acentuava, no interesse pela moda. Enquanto ao companheiro a sociedade permitia a realização integral da individualidade na profissão, nas ciências ou nas artes, a ela negava interesses de outro tipo além dos ligados à casa, aos filhos e a sua pessoa. Era como se não tivesse um cérebro, como se o exercício da inteligência tornasse duro os seus traços e lhe empanasse o brilho da virtude. Tendo a moda seu único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos. Procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma (SOUZA, 1987, p. 99-100).

Essa relação entre as mulheres e as vestimentas, assim como a moda de uma maneira geral, desdobra-se desde o século XIX e se encontra ligada à negação dos direitos das mulheres sobre si próprias e do conhecimento do mundo exterior a suas casas. A moda trouxe a possibilidade da (re)invenção, veio como um meio pelo qual a expressão e a singularidade feminina poderiam fluir, entretanto, todo movimento que tenta subverter a ordem “natural” das coisas, que, nas palavras da historiadora Maria Alice Ximenes(2011) – era o de que a mulher deveria possuir boas maneiras e se vestir adequadamente de forma a produzir uma promoção pessoal e agregar valores morais desejáveis à figura do marido, promovendo-o em situações sociais – tende a ser confrontado. A mulher representava “[...] um patrimônio, um capital simbólico” (XIMENES, 2011, p. 40) do marido.

Sendo assim, a moda não poderia conquistar as mulheres sem um preço a ser pago, e dentre os desdobramentos desse pagamento por tentar se expressar e não mais carregar as qualidades de acessório do marido, é possível observar as formas de transformações dolorosas ocorridas no corpo feminino durante essa caminhada: espartilhos, sapatos de salto, adequações do corpo às vestimentas, as cirurgias plásticas, os alisamentos capilares e uma grande infinidade de procedimentos que demonstram essa inquietação das representações, a constante busca por mudanças, por novidades e por si próprias. Como afirma Ximenes (2011), os ciclos e as mudanças de coleção dentro do mercado da moda foram iniciados a partir desta pluralidade de interpretações dadas a cada vestimenta, num movimento de cópia e inovação feito pelas mulheres, em que o uso que cada uma delas fazia de sua vestimenta era tomado como uma possível referência para todas as outras desse grupo.

Nas palavras de Kátia Canton (2009), a arte contemporânea tende a lançar seu olhar sobre o corpo de forma a provocar e estimular sentidos, a fim de tirar o condicionamento do pensamento, buscando desaprender os conceitos até então explorados e atribuídos aos objetos e suscitar um olhar, no mínimo, curioso. Nesse sentido, há estilistas que também fazem da moda espaço de experimentação e provocação do e para o corpo. Segundo Avelar (2009), alguns estilistas fazem suas experimentações por meio do choque, do desconforto e da transgressão da própria indústria da moda. O corpo passa, então, a ser pensado além do conceito de uma tela que aguarda pela intervenção do artista ou de outro sujeito. Na arte contemporânea, o corpo é, ao mesmo, tempo sujeito e objeto, uma mistura que pode simbolizar a coexistência entre corpo e espírito.

A performer Orlan, em sua obra *Reincarnation of Saint-Orlan* (*Reencarnação de Santa Orlan*, em tradução livre) se submete a diversas cirurgias plásticas, refazendo partes de seu corpo de acordo com corpos de obras famosas dentro da história da arte, como o queixo de *Vênus*, de Boticelli, e os olhos de *Europa*, de Boucher (Svendsen, 2010). Partindo desses exemplos, é possível ver as modificações do corpo como manifestação de individualidade e também de arte. “A iraniana Shirin Neshat escreveu em seu corpo uma história de discriminação da mulher no islã. A italiana Vanessa Beecroft cria padrões de mulheres nuas em série, provocando o olhar do outro em relação à própria objetificação do corpo feminino” (CANTON, 2009, p. 10).

O corpo tem assumido valores e simbologias na contemporaneidade, podendo ser interpretado como carne, como tela em branco, como expressão da identidade e diversas outras formas. O ponto principal é que o corpo, na arte e na moda, expandiu-se para além de si mesmo – do conjunto formado por cabeça, tronco e membros que costumeiramente era a sua representação – e pode ser interpretado de diversas maneiras.

No desfile da coleção de inverno de 2002 – *Corpo Cru* – do estilista Ronaldo Fraga há o questionamento da relação do corpo com a roupa e supõe que a ambição da vestimenta já não é mais

cobrir os corpos ou ser sustentada por eles, mas conquistar uma ilusória independência:

Uma crise como essa (set/2001 – jan/2002) vem para cobrar a função das coisas, e na moda discute a relação do corpo com a roupa. Essa coleção imagina o dia em que o corpo cansado de ser subjugado pela roupa a abandona à própria sorte, deixando no ar o dilema de qual modelo seguir quando o corpo não existe, ou de que corpo perseguir quando o modelo não existe. As roupas saboreiam a ilusão de poder viver mais que o corpo que as sustenta (FRAGA, 2015, p.256).

Nesse desfile, Ronaldo Fraga não usou as famosas e famosos modelos convencionais; optou por apresentar toda a coleção vestida em silhuetas humanas cortadas em papelão, e os calçados vinham como pernas solitárias de manequins, simulando um corpo que é composto apenas por uma perna independente e flutuante. No discurso do estilista e em toda a apresentação visual do desfile, é possível notar o forte diálogo em torno da liberdade da moda em relação a suas próprias regras. Fica explícito o desejo do estilista em extrapolar esses limites, o que ele faz colocando a moda para fora do corpo, questionando o modelo e essa relação de padrões que se retroalimentam entre roupa e corpo, porque um corpo nu ou vestido é uma narrativa que pode muito...

O QUE PODE UM CORPO?

Delleuze e Gattari foram grandes parceiros de escrita. Juntos produziram importantes obras de pensamento como, por exemplo, na década de 70, a icônica obra *O anti-Édipo*, em que colocaram em suspensão a psicanálise freudiana. No famoso projeto-coleção intitulado *Mil platôs*, composto por 5 volumes, temos um dos mais emblemáticos textos da filosofia contemporânea – “Como criar para si um corpo sem órgãos?” Na verdade, “Como criar para si um corpo sem órgãos”, vem antecedido por “28 de novembro de 1947”, numa clara referência a Antonin Artaud, quem pela primeira vez, em 28 de novembro de 1947, trouxe à luz a ideia de um corpo sem órgãos, numa transmissão radiofônica denominada “Para acabar com o julgamento de Deus”.

O homem é enfermo porque é mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente,

deus
e juntamente com deus
os seus órgãos

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

*Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos*

e devolvido sua verdadeira liberdade.

Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar (ARTAUD, 1998, p. 104, grifos nossos)

Por que a ideia de um corpo sem órgãos teria atraído a atenção de Deleuze e Gattari? Uma das palavras-conceito cara à obra de Deleuze é a experimentação. Tido por alguns até como um anti-filósofo, a Deleuze sempre interessou o pensamento livre. E como se exercita o pensamento livre? Um dos caminhos é a experimentação. O corpo sem órgãos é o corpo sem função fixa e determinada para cada ação, sem ideias acomodadas em um caixinha, que você abre e lá está tudo de que precisa. O corpo sem órgãos é o espaço do risco e, muitas vezes, um risco sem rede de proteção. “Ele é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar” (DELEUZE, GATTARI, 1996, p. 8).

O corpo sem órgãos vive por intensidades, não por funções, por automatismos. Nessas intensidades e experimentações de novos fluxos, há a chance de criar, ser inventivo, experimentar, enfim, é o espaço propício para se fazer arte, literatura, moda e uma ação filosófica mais criativas, porque, no corpo sem órgãos, é a prática a verdadeira responsável pela produção de intensidades, e não de automatismos.

Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto — o CsO⁵ — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, Tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos (DELEUZE, GATTARI, 1996, p. 9).

A experimentação, por meio da metáfora do CsO, se constitui como abertura para que possamos dar vazão às potencialidades de nossas máquinas desejantes e, com isso, nos seja possível passar pela vida com muito mais desejo e paixão, do que apenas ficar repetindo discursos e teorias de outrem, às vezes, tão vazios de reflexão, como se fôssemos meros seres amestrados, prontos para abanar o rabinho e dizer sim ou não. O CsO pulsa quando se vê diante das possibilidades de brincar e experimentar novas intensidades. É como, por exemplo, o fazer poético de Manoel de Barros, que descobre novas funções para as coisas e, novos bens do poeta e, com isso, cria uma poesia rebelde a

⁵ Esta é uma das formas que Deleuze e Gattari escrevem a expressão corpo sem órgãos: CsO

conceitualizações e funções adestrantes, em que um parafuso bem pode ser de veludo, assim como pode haver um alicate cremoso, enfim, uma poesia que desinventa objetos.

Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um travador de amanhecer, uma teologia do traste, uma folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes, um parafuso de veludo e um lado primaveril (BARROS, 2010, p. 176).

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao Pente funções de não pentear. Até que ele fique à Disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha (idem, 2010, p. 300)

Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE, GATTARI, 1996, p. 10)

CONCLUSÃO

Buscamos, com este artigo, discutir potencialidades outras de reflexão acerca do corpo. Desse modo, ele foi apresentado sob diferentes matizes: os processos de transformação no decurso da história, corpo como pecado, corpo como redenção, corpo separado do espírito, corpo de novo junto ao espírito, corpo na indústria da moda, corpo escrito no cinema, corpo desejanter na literatura e o corpo de intensidades na filosofia, tendo, na maioria das vezes, a roupa (ou ausência dela) como fio condutor nas distintas narrativas que apresentamos.

Ao trazer essas reflexões, seguindo a ideia de experimentação de Deleuze e Guattari, desejamos que o leitor se interrogue acerca do que pode seu corpo. Desejamos que o leitor possa ser experimentação e, quem sabe, possa ser “árvore, s. f. gente que despetala” (BARROS, 2010, p. 183), gente que consegue criar para si um corpo sem órgãos e sustentar narrativas autênticas no sistema da moda e fora dela, sem se sucumbir às imposições neoliberais do mercado, que tenta transformar tudo em um produto, inclusive, o corpo; mas o corpo não é negócio, nem culpa, nem máquina. O corpo é uma festa... “La Iglesia dice: *El cuerpo es una culpa*. La ciencia dice. *El cuerpo es una máquina*. La publicidad dice: *El cuerpo es un negocio*. El cuerpo dice: *Yo soy una fiesta*”⁶. (GALEANO, 2014, p.109). O que pode um corpo? você diz...

⁶ A igreja diz: O corpo é uma culpa. A ciência diz: O corpo é uma máquina. A publicidade diz: O corpo é um negócio. O corpo diz: Eu sou uma festa. Tradução nossa.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: Argos, 2009.
- ARTAUD, A. **Eu, Antonin Artaud**. Tradução e notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1988.
- AVELAR, Suzana. **Moda, Globalização e Novas Tecnologias**. RJ: Editora Senac Rio, 2011.
- BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CECCARELLI, Paulo Roberto. **Uma breve história do corpo**. Corpo, alteridade e sintoma: diversidade e compreensão. São Paulo: Vetor, 2011. P,15-34.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- ECO, Humberto. **História da Beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- FARTHING, Stephen. **Tudo Sobre Arte**. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.
- FOGG, Marnie. **Quando a moda é genial – 80 obras-primas em detalhes**. Tradução de Márcia Longarço. São Paulo: Gustavo Gilli, 2014
- FRAGA, Ronaldo. **Caderno de roupas, memórias e croquis**. Belo Horizonte: Cobogó, 2015.
- GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2014.
- HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LIVRO de cabeceira. Direção: Peter Greenaway. Produção: Spectra Nova. Inglaterra. 1996. DVD.
- SOUZA, Gilda de Melo e. **O espírito das roupas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SVENDSEN, Lars. **Moda, uma filosofia**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

**Livro por Coletivo Cine-Fórum UEMS
2023**