



MAURINI DE SOUZA (ORG.)

IMAGENS, CORPOS & VOZES

ARTE E COMUNICAÇÃO
NO CONTEMPORÂNEO



SYNTAGMA



Capa > Jéssica Reis
Diagramação > Jéssica Reis
Coordenação Editorial > Celso Moreira Mattos
Revisão > Ms. Josemara Stefaniczen
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares

Conselho Científico Editorial:

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)
Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)
Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)
Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)
Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)
Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)
Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)
Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR-Apucarana)
Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)
Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)
Dr. Marcio Macedo (UFPA)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

I31 Imagens, corpos e vozes: arte e comunicação no contemporâneo. / Organizado por Maurini de Souza. – Londrina : Syntagma Editores, 2019.
312 p.

ISBN: 978-85-62592-55-3

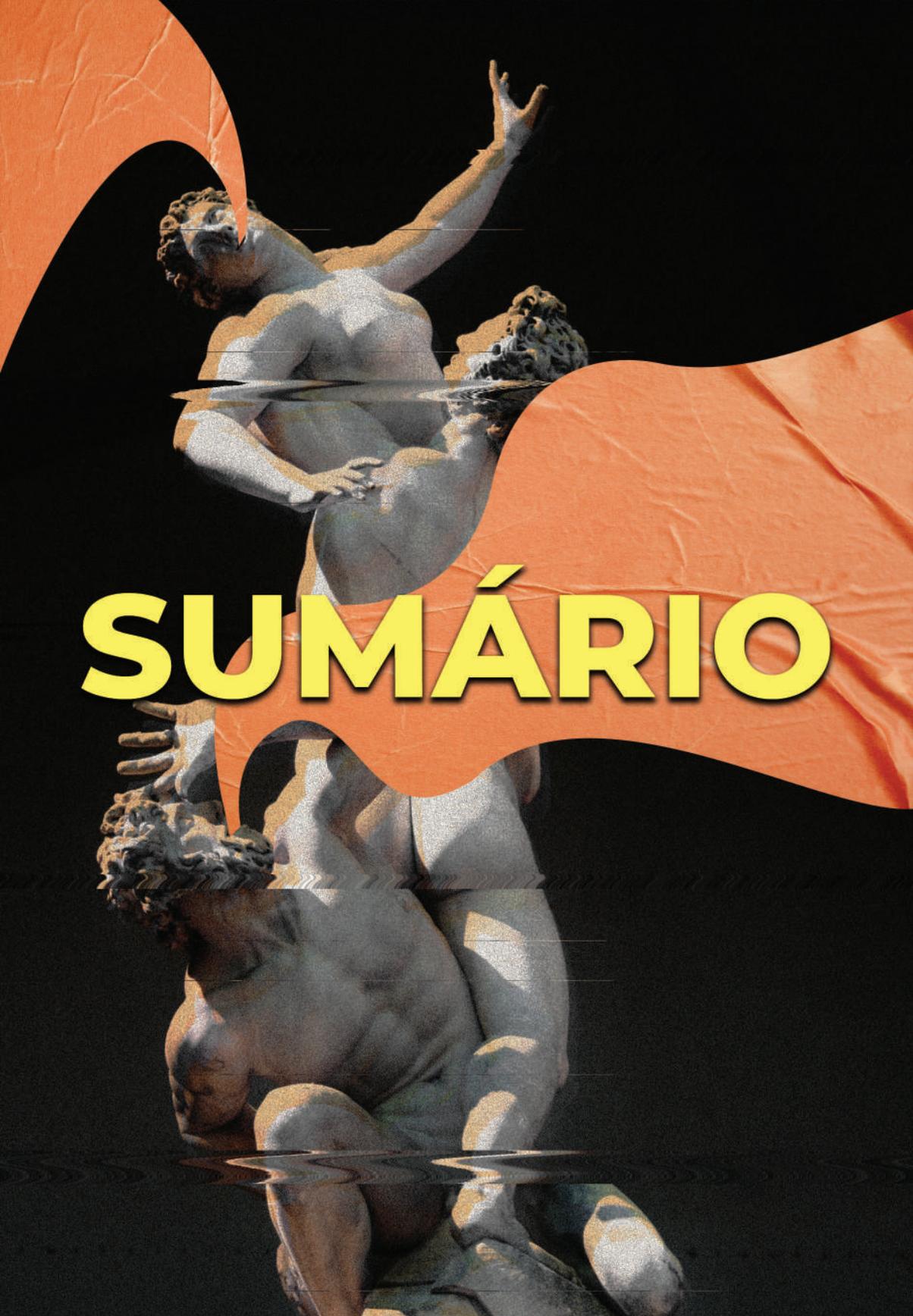
1. Imagem. 2. Comunicação. 3. Arte. 4. Corpo. I. Título. II. Souza, Maurini de.

CDD: 700

CDU - 7.0



SYNTAGMA



SUMÁRIO

PREFÁCIO 9

AUTORES 300

1

**ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE LITERÁRIA
ECOCRÍTICA: NATUREZA E NARRATIVA EM
KEW GARDENS, DE VIRGINIA WOOLF**

Mariana Cristina Pinto Marino

Yuri Amaury Pires Molinari

13

2

**O INVEROSSÍMIL À LUZ DO NEOFANTÁSTICO
ARGENTINO DE ALASRAKI: ANÁLISE NO
CONTO *EMANUEL*, DE LYGIA FAGUNDES
TELLES**

Caio Vítor Marques Miranda

41

3

**IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA
ATRAVÉS DA LITERATURA E CANÇÕES
TROPICALISTAS E SUAS RELAÇÕES
COM A LATINO-AMÉRICA**

Patrícia Marcondes de Barros

55

4

**CRISE DE IDENTIDADE NA
PÓS-MODERNIDADE NAS PERSONAGENS
LAURENTINA E MANDUME, DA OBRA
*AS MULHERES DO MEU PAI***

Daiana Rosa Kelling Santurion

78

5

**BRECHT E AD FRANCESA EM COLLATERAL:
COMPOSIÇÃO ENTRE PROPOSTAS
ASSINCRÔNICAS PARA UMA CLASSIFICAÇÃO**

Maurini de Souza

96

6

**O RENASCIMENTO COMO OBJETO DE
ESTUDO PARA O ENTENDIMENTO DE
ASSUNTOS CONTEMPORÂNEOS SOBRE AS
INTERFACES DA COMUNICAÇÃO E CULTURA**

Carolina Valentim Loch

112

7

**ARTE NA SEMICULTURA: WELTANSCHAUUNG
EM PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO**

Daniele Aguiar Barião
Roberta Stubs Parpinelli

124

8

**O SUJEITO EM FUGA: REPRESENTAÇÕES
CINEMATOGRAFICAS ITALIANAS
CONTEMPORÂNEAS SOBRE A CONDIÇÃO DO
IMIGRANTE**

Maria Célia Martirani Bernardi Fantin

142

9

**O CINEMA MARGINAL NO DOCUMENTÁRIO
DE ANDREA TONACCI: CONFLITOS
AGRÁRIOS NO NORTE NOS ANOS 80**

Gildo Antonio Vicente da Silva

168

10 ANÁLISE DISCURSIVA CRÍTICA DE SOB PRESSÃO: O GÊNERO SÉRIE DE TV COMO FORMA DE AGIR E INTERAGIR

Layane Campos Soares
Conceição Maria Alves de Araújo Guisardi
Maria Aparecida Resende Ottoni
Camila Resende Ottoni

185

11 A ÉTICA E A ESTÉTICA DO DOCUMENTÁRIO ESTAMIRA, DE MARCOS PRADO

Vanessa Ferreira dos Santos Quirino
Karen Sales Bortolini

217

12 VIOLÊNCIAS (DES)VELADAS: A DANÇA COMO PROPOSTA DE RESISTÊNCIA

Juliana Maria Greca

236

13 ARTE URBANA: APROPRIAÇÃO E MANIFESTAÇÃO

Mario Henrique Felgueira Pavanelli
Raquel Cuidolin de Paula
Rita Miréle Patron

263

14 ETNOGRAFIA DO CINEMA DE ANIMAÇÃO: MITO E IMAGINÁRIO NO CURTA A ONDA - FESTA NA POROROCA

Douglas Junio Fernandes Assumpção
Hertz Wendel de Camargo

285



PREFÁCIO

SOBRE TEMPO, INJUSTIÇAS E IDEOLOGIAS

Maurini de Souza

Uma pessoa querida me contou que, quando criança, fazia “errado” quando ia ao banheiro: “Eu baixava a calcinha e a saia junto”. Respondi que não era errado, mas de outra maneira: “Você inventava/aplicava uma outra forma de tirar a roupa ao fazer xixi”.

Fico ensinando, em sala de aula, que tudo no mundo é múltiplo – apresenta características que podem ser vistas de diferentes perspectivas, lugares sociais e sob o conhecimento a que cada pessoa teve acesso na vida e cujos discursos permeiam sua mente (historicidade). Que desprezar essa diversidade e dizer que um é certo e o outro é errado é o conceito de ideologia.

“Por que cinco dedos diferentes? Todos deveriam ser como o do meio” - IDEOLOGIA; “por que tantos povos diferentes, com caras, corpos e manias diversas? Todos poderiam ser (e pensar) como os do hemisfério norte” – IDEOLOGIA; “por que tantos falares diferentes? Vão pra escola e aprendam a falar, todos, igual (com s finais em toooodaS aS palavraaaasss daas fraseS)” – IDEOLOGIA.

O caso da saia é significativo nesta reflexão. Por que não tirar? Alguém pode dizer: “Economiza tempo”. E eu continuo perguntando: por que o certo é o que se faz em menos tempo? E chegamos aos nossos tempos ainda servindo a Chronos, o deus grego que comia seus filhos e que nos engole até hoje. Ele determina vários “certos” neste contexto de tantos “errados”: por que acordar cedo é certo e tarde é errado? Por que ser rápido é elogio e ser lerdo é crítica? Por que, em nome do meio ambiente, devemos encurtar o banho, mas não encurtar o uso do computador ou celular ou televisão? O que é, em última instância, ser “eficiente”?

Mas a coisa continua e, a mim, parece que os “certos” escolhidos apontam todos para uma só direção: é certo herdar bens que abrigariam milhões de pessoas por centenas de gerações, mas errado ocupar terrenos públicos e vazios para ter uma única casinha. É certo herdar fazendas, frutos de “acordos” com governos no decorrer da história, do tamanho de cinco Bélgica (cada Bélgica abriga 11 milhões de pessoas); mas é errado que os milhões de brasileiros que, por ficarem de fora desses “acordos”, se unam pra mudar essa história e reivindicuem o que é seu – o direito de trabalhar na terra.

É certo que uma concessão pública, que são as rádios e TVs, passem a ter donos e pertençam a UMA família ou a UMA igreja; mas é errado quando o povo vai às ruas para gritar por democracia ou por direitos, tentando ser ouvido. Ou mesmo pinta em muros e paredes a mensagem que tem para as pessoas, mas não pode expressar nos meios de comunicação.

Assim chegamos em tempos nos quais a miséria persiste e mata todo dia. Tempos assassinos, como os dos gregos, dos romanos, da Igreja, dos colonizadores, dos impérios. Como não conseguimos aprender em todo esse tempo? Nos nossos tempos, todos (muitos, demais?) querem ser certos – com esse “certo” igual, ideológico, que aponta para que os poderosos sejam beneficiados – e, querendo ser “certos”, apontam, criticam, se empenham, julgam (e até votam) para a destruição dos “errados” sem perceber que os “errados” estão muito mais perto deles do que o ideal inexistente (ideológico) que tem mantido o planeta injusto e destrutivo.

Que as reflexões neste livro possam trazer questionamentos. Não respostas, mas dúvidas, a base da ciência e do conhecimento, para que, no compartilhar das dúvidas, possamos marcar os nossos tempos.

AGRADECIMENTO

*Esse livro é um presente que eu divido com o Hertz Wendell. Amigo, conselheiro, profissional apaixonado pelos fazeres. Muito obrigada, mega!!!
Cada página tem um quê de nós!*

Maurini



1

ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE LITERÁRIA ECOCRÍTICA: NATUREZA E NARRATIVA EM *KEW GARDENS*, DE VIRGINIA WOOLF

*Mariana Cristina Pinto Marino*¹
*Yuri Amaury Pires Molinari*²

Com vistas a prover uma muito necessária introdução prática à pouco difundida abordagem ecocrítica – ou seja, um texto-base que permita ao estudante de Literatura empreender análises literárias satisfatórias por esse viés crítico –, o presente capítulo está estruturado em duas partes distintas: a primeira, uma apresentação da crítica cultural de cunho ecológico, ou ecocrítica, em suas definições e evolução enquanto campo ao longo do tempo; a segunda, uma proposta de metodologia de análise literária exemplificada na prática, a partir de uma obra de prosa curta (*Kew Gardens*, de Virginia Woolf).

Esse formato, intencionalmente didático, se faz pertinente – mais: desejável – devido à falta de material introdutório à aborda-

1 Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e membros do Grupo de Estudos Ecocríticos (GECO).

2 Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e membros do Grupo de Estudos Ecocríticos (GECO).

gem ecocrítica do texto literário. Não há – ou, ao menos, não pudemos encontrar – obras direcionadas especificamente ao neófito em ecocrítica, particularmente estudantes de graduação, que proporcionem uma apresentação do campo e sistematizem, ao menos em linhas gerais, uma metodologia de análise do texto literário. Talvez esse seja um dos fatores que contribuem para o desconhecimento generalizado dessa abordagem entre os estudantes e pesquisadores de Literatura no Brasil: não sendo possível observar claramente o modo de funcionamento da ecocrítica e sua aplicação a um objeto de pesquisa; não sendo possível enxergar uma espécie de esquema geral, fundamental, do processo analítico e seus resultados, torna-se fácil rejeitar o campo como um enfoque temático ainda pouco desenvolvido e desprovido de rigor acadêmico.

Mesmo obras como o *Ecocriticism Reader* (1996), ou a *Ecocrítica* (2006 [2004]), que *a priori* teriam caráter introdutório, e que costumam fazer as vezes de obra de iniciação, acabam oferecendo visões pouco práticas e, portanto, pouco aproveitáveis a curto prazo. Isso se justifica, é claro, pelo propósito de mostrar a ampla variedade de pesquisas dentro da ecocrítica e as diversas possibilidades analíticas respeitantes às especificidades do objeto de estudo que se tem em vista. A divisão em eixos de análise proposta por Garrard mostra-se até bastante esclarecedora; mas não chega a desempenhar a função sistematizadora que se faz necessária.

Preocupamo-nos aqui, é claro, exclusivamente com estudantes e pesquisadores de Literatura – apenas uma entre as várias áreas contempladas pela ecocrítica. Não intentamos a criação de um método único de análise ecocrítica – se é que isso seja possível, ou mesmo desejável. Circunscrevemo-nos aos limites de nossa disciplina por compreender que as especificidades dos objetos de análise de cada área, e mesmo os objetivos analíticos de cada uma, são por demais variegados para que nos seja possível – nós que, com ambos os pés firmados em terreno literário, pouco podemos enxergar do que se passa em outras searas – elucubrar uma metodologia unificadora. Bem sabemos, portanto, que o que está em jogo em nossa proposta possivelmente

não será relevante para nossos companheiros da História, do Jornalismo ou da Biologia; nem, talvez, para pesquisadores de Linguística.

Para os que pesquisam Literatura, porém – e especialmente no nível de graduação –, uma sistemática de análise, por crua que seja, é bastante bem-vinda frente ao enigma em que o texto literário invariavelmente se configura, e à abundância de dados com que se deve lidar. Nesse sentido, temos em mente o papel fundamental de textos formadores como o “Estudo Analítico do Poema”, de Antonio Candido (1996), ou, mais ainda, a “Teoria Semiótica do Texto”, de Diana Luz Pessoa de Barros (2011), que, com suas respectivas esquematizações das etapas do processo analítico, contribuíram enormemente para a formação de um olhar fecundo e aguçado para com o texto literário. Logicamente, falamos aqui de abordagens essencialmente estruturalistas; a ecocrítica, pertencente ao contexto pós-estruturalista, pareceria à primeira vista incompatível com metodologizações algo rígidas e definidas.

Não pretendemos, entretanto, determinar como a análise literária ecocrítica *deve* funcionar – mas, sim, como ela *pode* funcionar. A especificidade do conto escolhido para exemplificar e nortear nossa análise prototípica determinou por si só boa parte do conjunto de referências bibliográficas que empregamos. O mesmo se dará com qualquer texto literário, dependendo do período histórico em que foi composto, do contexto social a que pertence, do gênero em que se enquadra, da linguagem que utiliza, das técnicas literárias que emprega, etc. O que desejamos propor, portanto, não é uma bibliografia ecocrítica que dê conta de analisar qualquer obra literária, tampouco um método totalizante e inflexível; antes, desejamos sugerir uma maneira fundamentalmente ecocrítica de encarar o texto literário, inquiri-lo e escrutá-lo. Quer dizer: se analisar literatura consiste basicamente em questionar o objeto sobre o qual nos debruçamos, trata-se aqui de esboçar uma espécie de passo-a-passo das perguntas a serem feitas, firmemente ancorado nos pressupostos ecocríticos. Dependendo da especificidade da obra a ser analisada – digamos, um sermão de Padre Antônio Vieira ou um dos contos operários de Roniwalter Jatobá –, o aporte teórico a ser invocado

pelo analista poderá variar drasticamente. Restará, no entanto, o esqueleto dos gestos analíticos que empreenderemos mais adiante com *Kew Gardens* como orientação dum percurso que, percorrido, pode – e talvez deva – desembocar em um lugar bastante diferente.

ECOCRÍTICA

Apesar de o termo *ecocriticism* ter sido cunhado ainda na década de 1970 e servido de tema para duas coletâneas no decênio seguinte, é somente nos anos 90 que os estudos ecocríticos começam a tomar forma de fato. Isso se dá, principalmente, pela fundação da *Associação para o Estudo da Literatura e do Meio Ambiente*³ (ASLE) que tem, como um de seus principais motes, “promover a troca de ideias e informações pertencentes à literatura que considerem a relação entre seres humanos e o meio natural⁴” (GLOTFELTY, 1996, p. xviii, tradução nossa).

Esteando-nos, fundamentalmente, nas definições de Cheryll Glotfelty (1996), Greg Garrard (2006 [2004]), Simon C. Estok (2008) e Jonathan Culler (2016) acerca do termo *ecocrítica*, é possível observar princípios básicos que regem os estudos nessa seara na época atual. Assim, a ecocrítica: é uma abordagem teórica interdisciplinar, pois incorpora em seu *corpus* analítico, além da literatura, outros artefatos culturais, como a arquitetura e o cinema; é declaradamente política, porque contesta relações binárias impostas culturalmente (como a divisão entre natureza e cultura, iniciada no período do Renascimento e potencializada pelo pensamento iluminista e tecnicista do século XVIII); assume a importância de repensar comportamentos, por considerar a crise ambiental uma realidade já instaurada; concebe a crise instaurada como resultado de um processo (ainda em vigência) de dominação técnica do homem sobre o mundo natural; está centrada em questões de análise de expressões culturais que tratam de maneira mais ou menos explícita do meio natural (caso haja a ausência de traços de uma natureza,

³ *Association for the Study of Literature and Environment*.

⁴ No original, “to promote the exchange of ideas and information pertaining to literature that considers the relationship between human beings and the natural world”.

mesmo que distanciada, é interessante sempre nos perguntarmos o porquê de ela não estar representada em determinada obra) e/ou do comportamento de grupos humanos distintos a se relacionar com outros, não humanos; é considerada uma abordagem que revisa discursos e práticas hegemônicos, possibilitando, a partir das linguagens decorrentes de manifestações culturais e artísticas, um *retorno à ética* ou uma *virada ética*⁵; funciona como ferramenta de leitura de (novos) mundo(s), essencial para promover a consciência ecológica (considera-se, aqui, a noção de ecologia mais do que um conjunto de pressupostos que dão forma a uma ciência biológica: trata-se do reconhecimento de outros saberes que não somente os convencionais, perpetuados em função da hegemonia científica⁶).

Isto posto, é importante frisar que não equipararemos a ecocrítica a discursos morais e moralizantes estereotípicos, apesar de haver um enveredamento teórico para esse caminho, como é possível observar em Garrard (2006 [2004]), por exemplo. A escolha que tomaremos, muitas vezes baseando-nos em Glotfelty e sua introdução ao que é apontado, ainda hoje, como obra fundante da ecocrítica com abordagem minimamente organizada (o já mencionado anteriormente *Ecocriticism Reader*), é o de considerar que, diferentemente dos estudos literários tradicionais, a ecocrítica “expande a noção “de mundo” para incluir toda a ecosfera” (GLOTFELTY, 1996, p. xix, tradução nossa). Nessa visão sugerida pela autora, a ideia de “mundo” não está apenas conectada ao *ethos* sociológico, mas também abarca o conceito de *ethos* antigo, que considera a natureza como casa do homem. Portanto, não se pode fazer de ambos, homem e natureza (além de seus desdobramentos e interações), entidades dissociadas.

Tão importante quanto descrever e conceituar a ecocrítica é apontar como o trabalho daqueles que já a pesquisam ou desejam se

5 Para Jonathan Culler, o conceito de *nova ética* está relacionado a uma nova forma de pensar o mundo. Culler aproxima a ecocrítica de movimentos teóricos e novas *práxis*, como o *queer* e o *feminista* (aproximação esta também sugerida por Estok (2008), pois considera que eles rompem com discursos e práticas hegemônicos, calcados num cientificismo dialético.

6 Ver mais em *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*, organizado por Boaventura de Sousa Santos.

7 “*expands the notion of ‘the world’ to include the entire ecosphere*”.

dedicar ao seu estudo deve ser baseado: há que estar fundamentalmente aliado à ideia de aproximação entre natureza e cultura, num sentido em que se reconheça as interferências que ocorrem entre essas duas esferas (porque sugere a expansão da noção de “mundo” e incorpora elementos outros do meio natural):

Apesar do amplo escopo de investigação e níveis díspares de sofisticação, toda crítica ecológica compartilha a premissa fundamental de que a cultura humana está conectada ao mundo físico, afetando-a e afetada por ela. A ecocrítica toma como objeto as interconexões entre natureza e cultura, especificamente os artefatos culturais da linguagem e da literatura. Como postura crítica, tem um pé na literatura e outro na terra; como discurso teórico, negocia entre o humano e o não humano ⁸ (GLOTFELTY, 1996, p. xix. Tradução nossa).

Ainda que sejam apontados caminhos para a utilização dessa abordagem teórica, é necessário ser pontuado que os estudos ecocríticos, mesmo podendo estar atrelados aos estudos culturais, ainda compõem uma trajetória diferente (e mais contemporânea) dos seus pares. Glotfelty aponta que a ecocrítica pode ter seu itinerário aproximado do modelo sugerido por Elaine Showalter⁹ no que diz respeito à identificação dos três estágios de desenvolvimento da crítica literária feminista. O primeiro estágio na crítica literária feminista consiste em analisar, a partir das “imagens da mulher”, as representações femininas na literatura canônica, majoritariamente sexistas e estereotipadas. O mesmo movimento foi feito pela ecocrítica no que tange ao estudo das representações da natureza (e outros tópicos de fronteira, como animais, cidades, regiões geográficas específicas (GLOTFELTY, 1996, p. xxiii)) no campo literário. Já no segundo estágio do modelo de Showalter, houve um intenso trabalho de retomada

8 No original, tem-se: “*Despite the broad scope of inquiry and disparate levels of sophistication, all ecological criticism shares the fundamental premise that human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it. Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature. As a critical stance, it has one foot in literature and other on land; as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman.*”

9 Elaine Showalter é crítica literária feminista e escreve acerca de questões sociais e culturais. É considerada uma das fundadoras da crítica literária feminista nos Estados Unidos, no contexto acadêmico.

de textos escritos por mulheres, numa tentativa de entender, a partir de uma leitura sociológica, por que essas escritas foram apagadas em seus mais diversos contextos. Análogo a esse percurso, ecocríticos desempenharam (e ainda desempenham, visto que essas retomadas não ocorrem somente num determinado momento histórico) esforços similares na tentativa de recuperar o gênero *nature writing*, tradicionalmente não ficcional. Além disso, ocorreu um movimento no sentido de apresentar textos ficcionais (prosa e poesia) que manifestassem conhecimento ecológico (como em Gary Snyder, por exemplo). Por fim, o último estágio identificado por Showalter no percurso da crítica literária feminista, “mais extenso e complexo”¹⁰ (GLOTFELTY, 1996, p. xxiv), visa à elaboração de teorias e pensamentos que nos permitam compreender questões acerca de gênero e sexualidade nos contextos literários. Essa é uma perspectiva de análise já encontrada nos estudos ecocríticos, o *ecofeminismo*, que compara a opressão da mulher à mesma sofrida pela natureza; além disso, há um trabalho em considerar a *ecologia profunda* como uma filosofia e relacioná-la aos desdobramentos do antropoceno¹¹.

Mesmo a partir da sugestão de dividir a trajetória dos estudos ecocríticos em estágios, é dificultoso assumir que, de fato, o terceiro estágio foi alcançado com rigor metodológico. Se considerarmos que a introdução de Glotfelty ao *Ecocriticism Reader* é de 1996, mesma década em que sabemos que os estudos ecocríticos começaram a ser sistematizados, propriamente, e que o texto de Estok (2009), treze anos mais tarde, assume não haver metodologização sistemática nessa área, pode-se entender que o terceiro estágio é ainda um patamar que a ecocrítica precisa alcançar.

10 No original, “*is far reaching and complex*”.

11 É interessante mencionar, pontualmente, os estudos de Dipesh Chakrabarty, historiador indiano, acerca da *hipótese do Antropoceno* que, segundo Mendes (2018, p. 124), consiste em “a) uma hipótese científica (...); b) “um conjunto plural de narrativas sociológicas (...); c) um acontecimento filosófico”. No que tange à questão a), considera-se a entrada da humanidade em uma nova era geológica, acelerada pelos processos industriais e tecnológicos do ser humano. Faz-se necessário, portanto, que o ser humano tenha “de assumir que a relação Homem-Natureza sofreu uma radical transformação, a ponto de ser invertida” (MENDES, 2018, p. 124).

KEW GARDENS

Faz-se necessário, antes de iniciar o processo de análise, um breve comentário acerca do conto de Virginia Woolf que servirá de exemplo para nosso exercício metodológico. *Kew Gardens* foi escrito entre 1917 e 1919, e publicado pela primeira vez em 1919, em edição particular; apenas em 1921, com sua inclusão na coletânea “Monday or Tuesday”, o conto veio a ter circulação mais ampla.

Em linhas gerais, o enredo da narrativa consiste na alternância entre descrições vívidas da vida animal e vegetal em um determinado ponto dos jardins que dão nome à obra e dos diálogos entabulados pela vida humana que passa por esse mesmo ponto em diferentes momentos de uma tarde. A técnica narrativa empregada por Woolf já foi caracterizada como impressionista ou pós-impressionista, em virtude do jogo de luz que permeia as cenas, da atmosfera etérea que converte os seres humanos e não-humanos em manchas de cor à medida que se distanciam do campo visual do narrador, e das mudanças constantes de foco narrativo entre campos micro e macroscópicos (STEWART, 1982, p. 241-242).

A surpreendentemente escassa fortuna crítica a respeito desse conto ateu-se a esses dois aspectos principais: o questionamento crítico da posição de subserviência tradicionalmente atribuída à natureza em relação ao homem, efetivado por meio do rompimento com a narrativa tradicional, antropocêntrica; e a técnica narrativa experimental que concretiza discursivamente essa subversão ontológico-literária. Nesse sentido, Stewart (1982) aproxima a técnica narrativa de Woolf em *Kew Gardens* à técnica de pintura impressionista; Levy (2004) examina a maneira como as prosas curtas de Woolf lidam com o mundo exterior; Kuo (2009) mostra como a técnica literária empregada no conto em questão se assemelha a técnicas cinematográficas de filmagem; Scaramuzza Filho (2009) disserta sobre as relações inte-rartes observadas no texto; Swanson (2012) equipara a representação ficcional da vida não-humana na obra de Woolf a uma virada copernicana na cosmovisão literária ocidental tradicional; Kostkowska (2013) aponta como a visão integradora de natureza e humanidade

expressa em *Kew Gardens* se alinha a uma visão ecológica ecocêntrica. À parte desse escopo, há ainda o estudo floral de Mather (2014), que chama atenção para a importância das flores no conto, dentro do contexto da jardinagem no século XX.

Notemos, por fim, que, em se tratando de uma análise ecocrítica, torna-se relevante que a obra em análise se refira a um local existente e ainda hoje observável; o espaço em que se desenvolve a narrativa não é, portanto, fictício: trata-se de uma recriação ficcional e informada dos famosos *Kew Gardens* londrinos. Desde que não confundamos esses jardins com os que são descritos na realidade ficcional de Woolf (erro imperdoável no estudo da ficção), torna-se proveitoso discorrer brevemente a respeito desse espaço, de modo que nossa compreensão do conto possa aprofundar-se.

Os *Kew Gardens* são um jardim botânico localizado na região sudoeste de Londres, na Inglaterra. Fundados em 1840 em um terreno de 132 hectares no qual o lorde Henry Capell desde 1772 dedicou-se à construção de jardins com espécimes exóticos, hoje sua área abriga a maior e mais diversificada coleção botânica e micológica do mundo, com mais de 30 mil espécies vivas (situadas em jardins e estufas) e 7 milhões preservadas em um herbário. Além de se estabelecer como um respeitado centro científico, com uma equipe de mais de 350 cientistas e uma biblioteca com mais de 750 mil livros técnicos e 175 mil exemplares de ilustrações botânicas, os *Kew Gardens* também têm importância cultural e arquitetônica devido à presença de construções como um pagode chinês, um portal japonês, templos (boas amostras da tendência orientalista na arquitetura europeia), um palácio e uma casa de chá.

É claro, porém, que algumas implementações estruturais surgiram posteriormente à escrita do conto e, por isso, não podem ser presumidas como parte do espaço que inspirou Woolf. Em 2009, por exemplo, uma ponte foi construída sobre o lago, e em 2015 foi instalada uma rede de arborismo. Da mesma forma, há diversas instalações dedicadas à conservação de plantas que não sobreviveram até os dias de hoje, como alguns orquidários, o abrigo de samambaias tropicais, o da vitória-régia e o de plantas insetívoras.

Sabe-se, todavia, que a maioria das construções ornamentais (todas supracitadas) já pertencia aos domínios dos *Kew Gardens* à época de Virginia Woolf, e que o cunho científico dos jardins fazia parte da compreensão popular – de forma que o conhecimento botânico estava, ainda que um tanto ofuscado pela perspectiva de lazer gratuito, no horizonte de expectativa dos frequentadores (SCARAMUZZA FILHO, 2009, p. 2).

UMA POSSÍVEL METODOLOGIA ANALÍTICA

A percepção de que a ecocrítica carece de uma metodologia própria não é exclusiva nossa: encontramos-la como ponto central de um ensaio de Simon Estok (2008), que, por sua vez, remete-nos a colocações afins feitas pontualmente por Terry Gifford no mesmo ano e, quase uma década antes, por Lawrence Buell (1999). Há um consenso entre os autores de que o campo se tornou teoricamente ambivalente e aberto, sem fronteiras definidas – e isso se deve, entre outros fatores, à falta de uma metodologia que oriente os pesquisadores (contrariamente ao que se passa em outros nichos dos estudos culturais).

Estok (2008, p. 9) propõe, como modo de superar essa estagnação, que o conceito de *ecofobia* seja mais profundamente teorizado, e levado em conta nos estudos ecocríticos como preocupação primária. Segundo o autor, ele representa para a ecocrítica o que conceitos como racismo, sexismo e homofobia representam, respectivamente, para os estudos coloniais, a crítica feminista e a crítica *queer*: trata-se de noções basilares, capazes de orientar o olhar do pesquisador a elementos textuais relevantes para o estudo em questão. Ademais, teorizar a ecofobia acabará por conduzir a um diálogo profícuo com os outros campos dos estudos culturais, uma vez que as problemáticas levantadas por eles estão muito frequentemente entrelaçadas com as questões abordadas pela ecocrítica – e, não raro, acabam implicando-se mutuamente.

Estok define o termo, à diferença de sua já existente acepção clínica, de maneira ampla:

Ecofobia é um ódio irracional e infundado pelo mundo natural, tão presente e sutil em nosso cotidiano e em nossa literatura quanto a homofobia, o racismo e o sexismo. Ela age em muitas esferas; ela sustenta as indústrias de higiene pessoal e de cosméticos (que citam as “falhas” e “imperfeições” da natureza como objetos de seu trabalho); ela apoia comitês municipais de higiene que emitem multas na tentativa de afastar “pestes” e “pragas” associadas, nas mentalidades municipais, à grama alta; ela mantém esteticistas e barbeiros em atividade; ela está por trás de jardins paisagísticos e *poodles* tosados nas bolsas de senhoras no metrô de Seoul; ela lida com poder e controle; ela é o que faz possível pilhar e saquear os recursos animais e não-animais. Auto-inanição e auto-mutilação implicam ecofobia não menos do que linchamentos implicam racismo¹² (ESTOK, 2008, p. 6. Tradução nossa).

Talvez não esteja claro como essa concepção pode ser relevante para o estudo da literatura. E, de fato, não é frequente que nos deparemos com obras literárias que manifestem explicitamente opiniões a respeito da natureza. Lembremo-nos, todavia, de uma das mais antigas questões da literatura: a da *mimesis* (imitação da natureza), ou seja, da representação da realidade. Os pesquisadores ecocríticos empenham-se, quando não estão preocupados com questões de caráter exclusivamente biográfico ou genético, em estudar a maneira como a natureza é representada em uma obra literária. E é nesse ponto que a noção de ecofobia torna-se pertinente para nós: as representações ecofóbicas da natureza colocam-na, literariamente, como um oponente que obstrui, ameaça, fere ou mata a vida humana (ESTOK, 2008, p. 6). Isso, naturalmente, independe das possíveis razões socio-históricas subjacentes a essa representação. O estudo do contexto humano e natural em que o discurso literário ecofóbico é produzido não serve para negar a ecofobia textualmente manifesta, mas para explicá-la e complexificar nossa visão a seu respeito; ele é, portan-

12 No original: “*Ecophobia is an irrational and groundless hatred of the natural world, as present and subtle in our daily lives and literature as homophobia and racism and sexism. It plays out in many spheres; it sustains the personal hygiene and cosmetics industries (which cite nature’s “flaws” and “blemishes” as objects of their work); it supports city sanitation boards that issue fines seeking to keep out “pests” and “vermin” associated in municipal mentalities with long grass; it keeps beauticians and barbers in business; it is behind landscaped gardens and trimmed poodles in women’s handbags on the Seoul subway system; it is about power and control; it is what makes looting and plundering of animal and nonanimal resources possible. Self-starvation and self-mutilation imply ecophobia no less than lynching implies racism.*”

to, imprescindível para uma compreensão aprofundada dos aspectos ecológicos que determinam uma obra literária.

Fica-nos claro, então, que a análise literária ecocrítica deve se esforçar para determinar o caráter ecofóbico ou não de uma obra. Metodologicamente, porém, isso nos diz pouco, uma vez que só podemos aferir o grau de ecofobia de um texto após uma análise rigorosa; se abordamos uma obra já partindo do pressuposto de que ela é ecofóbica, nosso estudo tornar-se-á enviesado e suscetível de falácias argumentativas como *cherry-picking*, contorcionismos teóricos e interpretações forçadas. Devemos, portanto, observar sucessivamente os diferentes elementos literários de uma obra tendo em mente problemáticas de cunho ecológico, mas abstendo-nos de rotulá-los a partir da noção de ecofobia; apenas ao cabo da análise, coligindo todos os dados e reflexões obtidos, é que nos será permitido avaliar o resultado final como manifestação de uma visão ecofóbica ou não.¹³

Com a intenção de manter nossa metodologia de análise a mais simples e intuitiva possível, e próxima de categorias analíticas já consagradas, baseá-la-emos nos tradicionais cinco elementos da narrativa (narrador, personagem, ação, tempo e espaço). O estudo de cada um desses elementos na obra em análise será feito a partir de questões pontuais que envolvem o pensamento ecocrítico. Temos consciência de que, com esse gesto, partiremos da especificidade de um tipo literário particular (o narrativo), e, com isso, a aplicação dessa metodologia a textos de outro tipo exigirá adaptações (na poesia, por exemplo, a categoria do narrador dá lugar à do eu-lírico; no teatro, ela em geral desaparece); mesmo assim, acreditamos que uma análise baseada nesses elementos permitirá a penetração em estratos fundamentais do sentido do texto literário em geral, e uma

13 Inicialmente, poderíamos imaginar uma classificação baseada em dois extremos mediados por um termo neutro, em um eixo horizontal: ecofobia, imparcialidade, ecofilia. Mas classificações maniqueístas como essa costumam não dar conta da complexidade do texto literário, que, tomado como produto de determinadas condições socio-históricas, apresenta um problema de hermenêutica e de recepção que frequentemente nos obriga a relativizar valorações absolutas. Dessa forma, uma classificação baseada em gradações de intensidade do caráter ecofóbico ou ecofílico do texto (ou seja, empregando os modalizadores *pouco*, *moderadamente*, *muito* ou *completamente* ecofóbico/ecofílico) pode ser metodologicamente mais operacional.

discussão fecunda de aspectos cruciais para a interpretação de textos literários de todo tipo.

SOBRE O CONCEITO DE 'NATUREZA'

Se, como citado anteriormente, a metodologia de análise que propomos deve se ocupar primordialmente da *mimesis* natural (ou seja, da representação da natureza), a primeira pergunta que devemos nos fazer ao encarar um texto é: *como a natureza é representada nesta obra?* Nesse estágio, essa indagação é completamente retórica: os meios para respondê-la serão obtidos ao longo do processo analítico que ela enseja. Ainda assim, ela suscita uma reflexão filosófica indispensável ao fazer ecocrítico: *o que vem a ser, exatamente, a natureza?* Tal questão, da qual não são poucos os estudiosos de ecocrítica que se esquivam (ESTOK, 2008, p. 3) – e ainda mais numerosos em outras áreas –, é fundamental para determinarmos, afinal, que dados se enquadram em nosso escopo.

Seria inútil tentarmos encontrar uma definição inquestionável de natureza, visto que numerosos autores (MARCUSE, 1973; COCCIA, 2018) já mostraram como a relação entre o mundo natural (em geral, convencionado como o conjunto dos animais não-humanos, seres vegetais e paisagem natural) e a humanidade (ou cultura) é complexa, e como a natureza, sendo modificada sucessivamente pela cultura, tem uma dimensão histórica. Como não nos cabe, aqui, aprofundar essa discussão, buscaremos um conceito de natureza que, sem ser ingênuo ou simplista, seja operacional para nossos fins.

Assim, encontramos na definição de Kate Soper retomada por Terry Eagleton (2011 [1943], p. 128) uma possibilidade factível: natureza é “aquelas estruturas e processos materiais que são independentes da atividade humana (no sentido de que não são um produto humanamente criado), e cujas forças e poderes causais são a condição necessária de toda prática humana”. Isso significa que, em *Kew Gardens*, devemos ater-nos aos representantes do reino mineral, vegetal e animal não-humano, e considerar como pertencentes à cultura elementos como seres humanos e seus produtos (estrutu-

ras urbanas, artefatos culturais). Não podemos perder de vista, no entanto, que é também função de uma análise ecocrítica apontar as maneiras como uma obra por vezes problematiza mais ou menos sutilmente o caráter natural ou cultural das entidades que nela figuram (elementos geralmente tidos como naturais podem adquirir traços culturais, e vice-versa).

ESPAÇO NARRATIVO

Em relação ao espaço em que a narrativa é ambientada, devemos, primeiramente, nos questionar: *ela [a narrativa] desdobra-se em nível terreno ou sobrenatural?* Em *Kew Gardens*, é possível averiguar de imediato na leitura do conto que se trata de um cenário terreno; trata-se, afinal, de um jardim, que já começa a ser descrito no primeiro parágrafo: “Do canteiro de flores em forma oval erguia-se talvez uma centena de talos (...)” (WOOLF, 2005 [1927], p. 115). Ademais, não há menção a elementos que fujam à dimensão essencialmente terrena no decorrer da ação das personagens no espaço; as cenas representadas são todas cabíveis dentro de um contexto social urbano, como pode ser observado no trecho a seguir:

A essa altura ele deu a impressão de ter avistado ao longe um **vestido** de mulher que parecia ser, na sombra, de um preto arroxeadado. Tirou o **chapéu**, pôs a **mão** no **coração** e, com gestos e murmúrios febris, precipitou-se em seu encalço. Mas William pegou-o pela **manga** e, para distrair a atenção do **velho**, apontou com a ponta da **bengala** para uma **flor** (WOOLF, 2005 [1927], p. 118, grifos nossos)¹⁴.

Além disso, é bom repetir que o aspecto essencialmente terreno do conto é reforçado pelo próprio título, que remete imediatamente a um espaço real (em oposição ao virtual, próprio à ficção). Talvez não seja demais lembrar que o jardim descrito na narrativa *Kew Gardens* não passa de uma representação literária (ficcional) do jardim que se encontra concretamente em Londres e que, conquanto re-

14 Os substantivos em destaque referem-se a objetos e seres pertencentes à realidade conforme percebida no cotidiano humano, o que ancora o texto em referentes concretos, terrenos, que caracterizam o espaço.

porte-se indiscutivelmente a esse lugar, recria-o a partir de uma ótica singular. Não é despropositado, portanto, que Scaramuzza (2009, p. 135) note que a maneira como o jardim é retratado no conto aproxima-o mais dos jardins ornamentais de Giverny que de um ambiente com propósitos científicos: o foco narrativo concentra-se não em uma visão de conjunto, mas em um curto trecho do passeio, pouco entrevendo de outros espaços.

Subsequentemente, faz-se importante, para pensar o espaço a partir da perspectiva ecocrítica, perguntar-nos *se ele é humano ou natural*. Ora, essa é uma indagação bastante relevante para *Kew Gardens*, visto que se trata de uma narrativa construída em um espaço situado no limite dessas duas possibilidades geográficas. Mesmo que o foco narrativo, principalmente no que tange à primeira página (WOOLF, 2005 [1927], p. 115), destine-se a descrever a biodiversidade existente no canteiro de flores, suas cores e peculiaridades, é possível notar que se trata de um espaço natural modificado – sendo o canteiro e o jardim duas intervenções humanas na vegetação. Essas noções paisagísticas são fundamentalmente verossímeis em contextos urbanizados, já que, segundo Berque, retomado por Vieira e Verdum (2017, p. 154, grifo nosso), a paisagem

era perceptível apenas para a elite (classe de lazer) e não para os camponeses, ou seja, a paisagem era vista como contemplativa para a classe de lazer, enquanto que, para os camponeses, o local era o meio de subsistência e de vida. **O campo e a natureza eram desprovidos de urbanidade, era tanto rural quanto selvagem.** A paisagem nasceu “do ócio daqueles que não trabalhavam a terra, ou seja, que não transformavam a natureza pelas suas mãos”.

Isto posto, a experiência vivenciada pelas personagens do conto, mesmo estando elas inseridas em um espaço permeado de elementos naturais (sejam eles animais ou vegetais), é urbana, ainda que a cidade seja citada somente ao final da narrativa: o jardim se configurava inevitavelmente como um espaço natural orquestrado por uma intencionalidade e circunscrito pela urbe. À cidade propriamente dita, entretanto, não é atribuído papel central: o foco narrativo acompanha a ação das personagens enquanto elas se encontram ro-

deadas por elementos naturais. Além disso, as descrições concernentes à biodiversidade do jardim são mais detalhadas e cuidadosas que a descrição da cidade ao final do conto, que passa uma sensação de clausura ao ser retratada “como um imenso jogo de caixinhas chinesas, toda em aço trabalhado” (WOOLF, 2005 [1927], p. 122).

Isso nos leva a outra indagação: *o espaço é aberto ou fechado?* A resposta, no que diz respeito a *Kew Gardens*, talvez pareça um tanto evidente, visto que se trata de um jardim; no entanto, devemos nos lembrar da existência de numerosos jardins internos e estufas, que constituem espaços fechados onde elementos naturais são conservados e dispostos. No conto em análise, porém, constata-se a abertura do espaço, já que não há limites acima das copas das árvores, e mesmo o céu pode ser visto.

A relação do espaço com as personagens humanas e a ação demanda ainda que determinemos *se ele pode ser considerado tópico, atópico ou utópico?* À semelhança do caráter híbrido conferido ao jardim durante a discussão sobre espaço humano e natural, também aqui podemos perceber uma hesitação entre o aspecto tópico e o atópico. Situado no limiar entre a paisagem urbana e a natural, o jardim se configura como um entre-lugar, guardando características de ambos os domínios. Assim, por um lado, os *Kew Gardens* constituem-se como espaço estranho, não-familiar, ao qual as personagens não pertencem (seja pela concentração de elementos naturais, seja por estarem separados da experiência rotineira da cidade), e que suscita fascínio e curiosidade; apresentam-se, por isso, como lugar atópico. Por outro lado, a ausência de tensões e hostilidade e as experiências amenas e agradáveis estabelecem o jardim como espaço tópico – classificação que se sobrepõe à anterior. Sobre os traços utópicos, por mais que tratemos de um jardim, em nenhum momento é possível aproximá-lo de cenários paradisíacos do imaginário coletivo, como o Éden; tampouco ele assume características extremamente idealizadas, pertinentes à dimensão do desejo.

Enfim, a última indagação proposta para o estudo do texto literário no que tange à categoria de espaço é: *ele influencia as personagens ou a ação?* É sabido que os *Kew Gardens* suscitam pensamentos e

rememorações nas personagens; no caso do primeiro casal, as lembranças são mais perceptíveis, uma vez que são manifestadas em discurso direto: o homem revisita um evento passado transcorrido naquele mesmo jardim, e o mesmo se dá com sua esposa, que relembra seu primeiro beijo. Já na apresentação das outras três duplas que seguem, o espaço tende a influenciar a percepção dessas pessoas (e estimulá-la) com elementos presentes na materialidade espacial: antes de topar com uma flor, o devaneio do velho diz respeito a elementos absolutamente destacados de seu contexto espacial; depois, porém, seu pensamento toma outros rumos, e lhe permite recordar as florestas uruguaias. A “mulher pesadona” da terceira dupla, enquanto compara flores e candelabros, ignora o que sua companheira diz, absorva em pensamentos ocasionados pelas “flores que se mantinham na terra, serenas, firmes e erectas” (WOOLF, 2005 [1927], p. 119). Já no último casal apresentado, o deslumbre da moça “lembrando-se de orquídeas e grous entre flores silvestres, um pagode chinês e uma ave de crista vermelha” (WOOLF, 2005 [1927], p. 121) parece desviá-la da intenção de seu companheiro. Desta forma, as abstrações que ocorrem às personagens descritas são influência direta dos elementos naturais presentes no espaço físico do jardim.

No que tange à ação, a maneira como o espaço pode influenciá-la no conto será mais proveitosamente elucidada na seção seguinte, quando das considerações acerca da maneira como as personagens interagem com o espaço.

PERSONAGENS

De um ponto de vista ecologicamente consciente, o estudo das personagens em um texto literário deve iniciar pela pergunta: *há personagens não-humanas?* Esse deve ser nosso ponto de partida porque a literatura, usualmente ocupada com questões concernentes à experiência humana, costuma selecionar exclusivamente seres humanos como personagens ficcionais. Nas poucas instâncias em que seres não-humanos (majoritariamente animais) figuram como per-

sonagens, eles são antropomorfizados – quer dizer, perdem traços não-humanos para assumir características humanas.

Kew Gardens, nesse aspecto, é privilegiado: diferentemente da maioria das obras literárias, conta com uma personagem não-humana para contracenar com suas oito personagens humanas. Apesar da escolha por um animal ser a mais óbvia dentro das possibilidades da não-humanidade, o animal específico escolhido – um caracol – é dos menos previsíveis no contexto literário, em que é dada preferência a mamíferos e aves. Tanto as pequenas dimensões quanto seu pertencimento ao filo *Mollusca*, que compartilha pouquíssimos traços fisiológicos com a espécie humana, tornam mais difícil a atribuição de uma subjetividade ao caracol que legitime sua presença na literatura.

Inquirimos, ainda, *que tipo de papel a personagem não-humana desempenha na obra* – se principal, secundário ou periférico; se ativo ou passivo. É muito comum que personagens animais tenham funções acessórias ou de antagonismo; contudo, o caracol de *Kew Gardens* participa ativamente de um papel de destaque no conto, uma vez que seu deslocamento pelo solo é narrado detalhadamente em primeiro plano. É claro que, devido à peculiaridade da estrutura narrativa da obra em análise (de que falaremos mais adiante), não se pode dizer que o caracol desempenhe papel central na trama; mas tampouco podemos dizê-lo das personagens humanas, de modo que não se estabelece uma hierarquia entre elas e o animal.

Finalmente, é preciso observar *como as personagens humanas interagem com as não-humanas e com o espaço*. Apesar de, uma após a outra, as duplas de personagens humanas passarem pelo lugar em que se desenvolve a narrativa do caracol, nenhuma chega a interagir com ele¹⁵. A esse respeito, lembraríamos a perda de aspereza sofrida pelas alteridades animais em relação à subjetividade humana moderna, de que fala Guattari (2006 [1989], p. 8). Por outro lado, a inter-relação travada pelas personagens com o espaço delinea-se

15 O paradoxal distanciamento entre personagens que dividem o mesmo espaço físico (tendo como consequência a ausência de comunicação) é efeito direto da técnica narrativa empregada na obra; exploraremos mais adiante a forma como essa falta de interação entre humano e não-humano opera dentro da narrativa.

sutilmente: a “movimentação irregular e sem objetivo” (WOOLF, 2005 [1927], p. 121) dos passantes em sua caminhada já constitui, de certa forma, uma interação com o jardim. Nenhum deles, porém, aventura-se além dos limites do caminho de grama; por isso, não se cria uma relação com o espaço que exceda o grau de proximidade permitido para a contemplação ordeira dos elementos naturais.

Individualmente, a maioria das personagens humanas não avança em seu engajamento com o espaço: o jardim parece servir de pano de fundo para outras atividades. Uma interação em nível abstrato se manifesta com o primeiro casal, que revisita memórias pessoais associadas aos *Kew Gardens*; também Trissie, da última dupla, é assaltada subitamente por lembranças de certas aves e plantas. Apenas duas personagens chegam a interagir com o espaço de uma maneira mais intensa: a “mulher pesadona”, que chega a abstrair das palavras de sua colega enquanto contempla quase obsessivamente o canteiro de flores; e o velho que, tendo seu olhar direcionado por William a uma flor, observa-a por um momento, aproxima dela sua orelha e entabula uma conversa algo surreal com a planta (em alguma medida, efetivando a reinvenção do meio ambiente proposta por Guattari (2006 [1989], p. 55) como saída para a crise de nossa época). Em suma: embora não se engajem corporalmente com o espaço (e sequer façam dele assunto de seus diálogos), a maioria das personagens humanas responde a ele de alguma forma.

AÇÃO

A ação presente nas narrativas literárias, sendo ela um conjunto de acontecimentos que ocorrem em determinados tempo e espaço, geralmente baseia-se em organizar esses eventos de modo antropocêntrico, ou seja, seguindo um esquema narrativo focado em personagens humanas¹⁶. Além disso, segundo Ursula K. Le Guin (1996),

16 É também possível pensar que esse modelo tradicional narrativo pode ser considerado androcêntrico, já que há a preferência por descrever ações principais desempenhadas por homens. Assim como os animais, quando presentes no texto literário, geralmente compõem uma linha de ação secundária, as personagens femininas igualmente têm suas ações consideradas, na hierarquia do enredo, secundárias.

há três visões míticas sobre as narrativas literárias que devem ser repensadas. Uma delas coloca em xeque a qualidade de enredos em que a figura do herói não é representada; outra, o fato de que a preocupação primordial da narrativa gira sempre em torno do conflito. Ambas as visões são consideradas antropocêntricas pela autora, que tange à forma e ao fazer literário. Dessa maneira, para propor uma leitura ecocrítica da ação narrativa, é necessária a indagação: *ela [a ação] se encaixa em moldes antropocêntricos?*

Em *Kew Gardens*, a ação narrativa não é única, no sentido tradicional. A presença do caracol, como autor de ações, não assume uma ação secundária na narrativa, pois o molusco não é retratado como tendo um papel marginal no enredo; ele nem mesmo é antropomorfizado. Não sendo, portanto, o animal considerado hierarquicamente inferior, é possível assumir que o conto, a partir de uma mudança de ponto de vista (que se estende para seres não-humanos), rompe com o esquema narrativo tradicional: além de não apresentar uma figura heroica, também não manifesta tensões ou conflitos a partir das ações delineadas pelas personagens. Como aponta Kostkowska (2013, p. 13, tradução nossa),

Este é um retrato do mundo como um ecossistema em bom funcionamento, no qual os humanos não dominam, mas coexistem com os outros participantes universais. O que Woolf está efetivamente fazendo aqui é apresentar uma visão ecológica que os ecofilósofos contemporâneos, como Anthony Weston, denominaram “multicentrismo”¹⁷.

O multicentrismo observado em *Kew Gardens* ocorre porque, diferentemente da tradição narrativa, as ações de humanos não sobrepoem às dos não-humanos nem interferem de modo dominante nelas: há um posicionamento das personagens humanas e não-humanas em planos narrativos distintos, embora espacialmente contíguos. Essa incomunicabilidade entre as duas ordens de personagens não serve, portanto, para segregar espécies, mas para mostrar a coexistência.

17 No original, tem-se: “*This is a portrait of the world as one well-functioning ecosystems, in which humans do not dominate but coexist with the other universal participants. What Woolf is effectively doing here is presenting an ecological vision that contemporary ecophilosophers such as Anthony Weston have termed ‘multicentrism’.*”

É também interessante notar que, diferentemente “[d]a movimentação irregular e sem objetivo” (WOOLF, 2005 [1927], p. 121) das outras personagens, o caracol parece ser o único a traçar, de fato, uma meta a ser alcançada em meio ao espaço físico, apesar de que nenhuma das ações humanas ou não-humanas chega de fato a se concretizar. Essa característica sugere uma outra quebra da tradição narrativa, em que as ações das personagens são finalizadas (ou pelo menos sugere-se um desfecho para elas). O modelo de narrativa tradicional (uma das três visões míticas citadas por Le Guin) funciona como uma flecha ou lança que vai de um ponto a outro no enredo, de modo linear e progressivo. O multicentrismo encontrado em *Kew Gardens* vai de encontro a isso: no conto, as ações não são direcionadas a um fim em si, mas abrem-se como possibilidade, sem que haja preponderância de uma sobre a outra.

NARRADOR

Considerando que é o narrador quem medeia o contato entre trama e leitor, é evidente que um estudo ecocrítico deve se questionar *quem ou o que está narrando*, de forma a determinar se *o ponto de vista que matiza a trama e as personagens é antropocêntrico ou ecocêntrico*. É claro que um narrador não-humano, *a priori*, efetivaria uma alteridade de mundivisão (sem ser, no entanto, garantia de ecocentrismo); mas nada obsta (embora seja incomum) que um narrador humano tenha sucesso em incorporar visões de mundo oriundas de outras ontologias e, assim, rompa com as maneiras de narrar calcadas no antropocentrismo.

Kew Gardens é narrado inteiramente em terceira pessoa (ou seja, o narrador jamais se refere a si mesmo), o que enxuga o conto de referências diretas ao narrador e, com isso, dificulta nossa busca por pistas de sua identidade. As marcas de subjetividade na narrativa se reduzem ainda mais em virtude da preponderância de relato e descrição em relação à interpretação dos fatos (SWANSON, 2012, p. 66); mesmo assim, o narrador não se furta a manifestar uma subjetividade específica em um pequeno número de comentários narrativos – o

que o estabelece como narrador onisciente intruso, na terminologia de Friedman (2002 [1967], p. 172). Por exemplo, as considerações acerca das “duas velhotas” (WOOLF, 2005 [1927], p. 119) implicam conhecimento da estratificação social humana; a caracterização da animação de Trissie como estranha (WOOLF, 2005 [1927], p. 121) pressupõe conhecimento da psicologia humana; a menção do “jogo de caixinhas chinesas” (WOOLF, 2005 [1927], p. 122) requer conhecimento de culturas humanas exteriores ao contexto espacial do conto. Em contrapartida, um conhecimento similar acerca da natureza não é manifestado: o narrador se limita a descrições do cenário e da ação não-humana em função de sua visualidade.

Swanson (2012, p. 66) o imagina como uma figura sentada perto do canteiro de flores, prestando atenção a tudo que acontece em seus arredores; a descrição acurada e rica em detalhes do ponto de vista do caracol nos força a visualizar esse narrador embrenhado na vegetação, ora erguido de modo a observar os efeitos da luz que penetra pelas copas das árvores e os passantes, ora engatinhando rente ao chão. Conclui-se, portanto, que o narrador de *Kew Gardens* alinha-se a uma subjetividade e percepção do mundo essencialmente humanas (embora sua onisciência o faça transcender a mera humanidade); é significantíssimo, todavia, que essa humanidade se coloca em segundo plano, priorizando as personagens e o espaço, e abdicando de sua posição de “medida de todas as coisas”.

Dito isso, percebe-se que o narrador, ao descrever a ação, expressa uma espécie de limitação em sua onisciência: ele é capaz de penetrar os pensamentos das personagens (onisciência seletiva múltipla, de acordo com Friedman (2002 [1967], p. 177), mas apenas enquanto elas se encontram nos arredores do canteiro de flores – e essa penetração se dá em discurso direto, indireto e indireto livre. Isso contribui para identificá-lo peculiarmente ao espaço da narrativa; o narrador parece, de certo modo, preso ao local e capacitado a explorá-lo em dois planos de visão (o micro, do caracol, e o geral, da trilha). Mesmo o espaço urbano que envolve os jardins é descrito somente por meio dos sons que chegam por entre as plantas, de modo que não há um deslocamento do plano narrativo. Rela-

tivamente às personagens, é notório que as explorações psicológicas resultantes da onisciência do narrador incluem também o caracol; com isso, seres humanos e não-humanos são descritos tanto física quanto psicologicamente, o que os coloca em um mesmo nível de subjetividade e consciência. Logo, o ponto de vista instaurado pelo narrador se alinha a uma consciência ecocêntrica – manifestada, ademais, nas frequentes imagens animais associadas às personagens humanas – e às “novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro, com o estranho” (GUATTARI, 2006 [1989], p. 55). Dessa relação de escuta admirativa, reciprocidade, respeito e contemplação, emerge um novo contrato natural em que o conhecimento e a ação já não supõem propriedade e domínio (SERRES, 1990, p. 65).

TEMPO NARRATIVO

O estudo do tempo narrativo está intimamente ligado ao estudo do narrador – uma vez que é este que, em narrar, instaura a temporalidade da trama ao determinar a sequência de apresentação dos fatos. Importa-nos, em uma abordagem ecocrítica, investigar *se os tempos discursivo e diegético refletem uma percepção temporal humana ou não-humana*. É possível reconhecer no intervalo de tempo em que se passa o plano diegético do conto uma percepção humana, reforçada pelo uso de descrições minuciosas, monólogos internos e descrições oniscientes. O caráter decididamente humano da temporalidade em *Kew Gardens* revela-se nos parágrafos dedicados à narrativa do caracol: neles, o tempo é mensurado da mesma forma que nas passagens devotadas às personagens humanas, ou seja, encadeando as ações a partir de um ponto de vista externo à sensibilidade animal.

Por outro lado, essa percepção antropocêntrica é enfraquecida pela imprecisão temporal que permeia o primeiro e o último parágrafos do conto. No primeiro (WOOLF, 2005 [1927], p. 115), o uso do tempo passado na descrição das plantas presentes no canteiro confere uma qualidade dinâmica ao cenário: é como se, ao invés de uma cena estática, observássemos o crescimento e desenvolvimento

das flores, cujos talos erguem-se até despontarem folhas, pétalas e, por fim, estames. O tempo vegetal, assim, nos é mostrado em ritmo acelerado. Inversamente, o lampejo de luz irisada que atravessa uma gota de chuva em um átimo recebe um tratamento descritivo desacelerado, que permite ao leitor perceber as mudanças de nuance. Um processo de aceleração temporal retorna no último parágrafo, em que o avanço da tarde determina o surgimento de uma camada de vapor que envolve a movimentação dos pedestres (WOOLF, 2005 [1927], p. 121).

Conclui-se, disso, que a percepção humana do tempo que orienta *Kew Gardens* é sabotada em pequenos núcleos dominados pelo princípio de *kairós* (tempo qualitativo) que, conjugado às perspectivas não-humanas presentes no conto, cria uma temporalidade ecocêntrica que reflete as sensibilidades animais e vegetais que convivem com os seres humanos. Woolf parece bastante atenta ao tempo que “passa e corre” e ao tempo climático que, segundo Serres (1990, p. 54), são ameaçados por dois tipos de poluição (cultural e material, respectivamente); em certa medida, o conto efetiva (com sua atmosfera natural exuberante e sua profundidade ontológica) uma tomada de posição contra essas mazelas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração todos os dados levantados durante a análise, resulta que *Kew Gardens* pode ser situado no espectro ecofílico de nossa escala. Hesitamos em precisar exatamente o modalizador a ser empregado nessa classificação, por acreditarmos que isso só se torna possível ao cabo de um estudo mais longo, profundo e rigoroso, que leve em conta fatores do contexto histórico e incorpore as vozes de mais teóricos vinculados à ecocrítica. No entanto, cremos que ficou claro que o conto não pode ser considerado em qualquer escala de ecofobia, já que questiona pressupostos antropocêntricos em todos os níveis narrativos.

O que ensaiamos desenvolver ao longo das últimas vinte páginas não foi, portanto, um estudo ecocrítico exaustivo de *Kew Gardens*,

e tampouco pretende arvorar-se em análise completa e autossuficiente. Quisemos tão-somente esboçar da maneira mais didática possível um roteiro de análise literária que cumpra a função introdutória de direcionar o olhar do estudante de Literatura a aspectos fundamentais da obra e instigar a reflexão crítica a respeito deles. Pautando-nos em categorias e pressupostos da Teoria Literária, pretendemos valer-nos do conhecimento acadêmico que o neófito em Literatura já possui e, a partir dele, possibilitar a formação de um olhar mais atento a questões pertinentes ao enfoque ecocrítico. Foi nossa intenção, nesse sentido, contribuir para o enriquecimento dos estudos literários e a motivação de pesquisadores (futuros ou calejados) a explorar novas possibilidades de leitura e trabalho.

Não estabelecêssemos o ponto de partida de nossa reflexão no texto estético e seus princípios, correríamos o risco de parecer mais interessados na Sociologia ou na Ecologia propriamente ditas e, com isso, ser acusados de usar o texto literário unicamente como pretexto para discursos ecológicos ou sociológicos. Simultaneamente, falharíamos em dar visibilidade aos estudos ecocríticos e à tomada de consciência que ela enseja a respeito de novos cenários mundiais (e que perpassam, naturalmente, a literatura).

Avaliando o método de análise proposto, percebemos que ele permite constatações relevantes para o debate literário e ecocrítico; contudo, algumas temáticas e problemáticas parecem ter sido obscurecidas em proveito de outras. De qualquer forma, sendo a ecocrítica uma área ainda relativamente nova (e em expansão), intentamos ter facultado a abertura, de fato, de canais de reflexão e diálogo para que novos conhecimentos sejam edificados conjuntamente.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2011.

BUELL, Lawrence. **Letter**. PMLA 114.5 (Outubro 1999). p. 1090–92.

CANDIDO, Antonio. **Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1996.

COCCIA, Emanuele. The Cosmic Garden. *In: ANDERMANN, Jens; BLACKMORE, Lisa; MORELL, Dayron Carrillo. **Natura: Environmental Aesthetics after Landscape.** Zürich: Diaphanes, 2018, p. 17-29.*

CULLER, Jonathan. Teoria Literária hoje. *In: CECCHINEL, André. **O lugar da teoria literária.** Florianópolis e Criciúma: EdUFSC e Ediunes, 2016.*

EAGLETON, Terry. Cultura e natureza. *In: **A ideia de cultura.** São Paulo: Editora Unesp, 2011 [1943].*

ESTOK, Simon C. **Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia.** The Seok Chun Research Fund, Sungkyunkwan University, Seoul, 2008.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *In: **REVISTA USP.** São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio 2002 (1967). Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 10 set. 2019.*

GARRARD, Greg. **Ecocrítica.** Brasília: Editora UNB, 2006.

GLOTFELTY, Cheryl. Introduction: Literary studies in an age of Environmental Crisis. *In: GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold. **The Ecocriticism Reader.** Georgia: Georgia Press, 1996.*

GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** São Paulo: Papirus, 2006 [1989].

KOSTKOWSKA, Justyna. **Ecocriticism and Women Writers: Environmentalist poetics of Virginia Woolf, Jeanette Winterson and Ali Smith.** Palgrave Macmillan, 2013.

KUO, Chia-chen. A Cinematic Reading of Virginia Woolf's "Kew Gardens". *In: **Concentric: Literary and Cultural Studies,** n. 35, 2009, p. 181-204.*

LE GUIN, Ursula K. The Carrier Bag Theory of fiction. *In: GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold. **The Ecocriticism Reader.** Georgia: Georgia Press, 1996.*

LEVY, Michelle. Virginia Woolf's Shorter Fictional Explorations of the External World: "closely united... immensely divided". *In: Benzel K.N., Hoberman R. (eds) **Trespassing Boundaries.** Palgrave Macmillan, New York, 2004.*

MARCUSE, Herbert. **Contra-revolução e revolta.** Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MATHER, Jeffrey. Stopping to read the flowers in Virginia Woolf's KEW GARDENS. In: **The Explicator**, vol. 72, n. 2, 80-83, 2014.

MENDES, João Ribeiro. A visão ecocrítica de Dipesh Chakrabarty sobre a condição humana no Antropoceno: revisão e crítica. In: **ECOCRITICISM 2018** - International Conference On Literature, Arts And Ecological Environment, 2018, Porto. Porto: Green Lines Institute for Sustainable Development, 2018. p.123-128.

SCARAMUZZA Filho, Mauro. **Kew Gardens, de Virginia Woolf: Relações Interartes pelo prisma de Bloomsbury. 184f.** Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: <https://acervodigital.ufrpr.br/bitstream/handle/1884/20251/Mestrado%20Mauro%20Scaramuzza%20Filho.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 set. 2019.

SERRES, Michel. **O contrato natural**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

STEWART, Jack F. Impressionism in the Early Novels of Virginia Woolf. In: **Journal of Modern Literature**, vol. 9, no. 2, 1982, pp. 237-266. Disponível em: JSTOR, www.jstor.org/stable/3831259. Acesso em: 10 set. 2019.

SWANSON, Diana L. Woolf's Copernican Shift: Nonhuman Nature in Virginia Woolf's Short Fiction. In: **Woolf Studies Annual**, vol. 18, 2012, pp. 53-74. Disponível em: JSTOR, www.jstor.org/stable/24906897. Acesso em: 10 set. 2019.

VIEIRA, Lucimar de Fátima dos Santos; VERDUM, Roberto. A Estética da Paisagem Cênica, Pitoresca e Sublime. In: **Geografias e (In)visibilidades: Paisagens, Corpos, Memórias** / Ana Francisca Azevedo e Nelson Rego Organizadores. – Porto Alegre, Compasso Lugar-Cultura, 2017, 452p. [Ebook].

WOOLF, Virginia. **Kew Gardens**. In: **Contos Completos**. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1927].



2

O INVEROSSÍMIL À LUZ DO NEOFANTÁSTICO ARGENTINO DE ALASRAKI: ANÁLISE NO CONTO *EMANUEL*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Caio Vitor Marques Miranda¹

"Não peça coerência ao mistério nem peça lógica ao absurdo."

Lygia Fagundes Telles

O sobrenatural manifestou-se, por muito tempo, na Literatura sob os mais diversos nomes. Aparecia na forma de gatos, fantasmas, bruxas, anões, magias, e foi com estes elementos que se tornou, sobretudo nas últimas décadas do século XXI, um tema recorrente na Literatura Contemporânea brasileira. Nesse contexto, pode-se vislumbrar o insólito na literatura (oral ou escrita), o qual pode ser definido como: “o que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; que se opõe aos usos e costumes; que é contrário às regras, à tradição” (HOUAISS, 2015). Tal manifestação ocorre na narrativa

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2016) com pesquisa em Literatura e Ensino, professor-colaborador no curso de Letras Espanhol da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus Apucarana.

“Emanuel”, de Lygia Fagundes Telles, presente na coletânea *Mistérios*, que teve sua primeira edição publicada em 1981.

O conto em questão, Emanuel, pertence ao livro de Lygia Fagundes Telles, titulado *Mistérios*. Ele é uma compilação de contos que foram publicados em momentos diversos da autora. O mais antigo deles é “A estrela branca”, de 1949, e o mais recente, “A presença”, de 1977, sendo todos com a mesma temática: o incomum, o inexplicável. Essa versão do livro foi publicada, primeiramente, na Alemanha com o título *Contos Fantásticos* - ideia de um grupo de professores e de ensaístas, sendo Alfred Ortiz o responsável pela seleção e tradução para o alemão. No Brasil, entretanto, o livro foi publicado em 1981 com um novo título: *Mistérios*, fazendo jus aos temas.

Para o artigo aqui proposto, objetiva-se, desse modo, apresentar uma análise parcial do conto em questão, sob o viés do fantástico contemporâneo - titulado pelo crítico argentino Alazraki de *Neofantástico*. Quando se pensou no artigo, o propósito era apresentar o conto à luz do fantástico feminino - conceito defendido pelo professor Francisco Vicente de Paula Junior. Em contrapartida, ao desenvolver o texto, percebeu-se o quanto se limitaria para fazer isso nesse momento. Por isso, inicialmente, se definirá o conceito de Neofantástico, posteriormente se apresentará sobre a autora Lygia Fagundes Telles - contexto de produção e características, e por fim, se ilustrará, além do enredo, os excertos do conto Emanuel que se relacionam a teoria de Alazraki.

CONCEITUANDO O NEOFANTÁSTICO DE JAIME ALAZRAKI

O insólito pode se apresentar nas narrativas de várias formas, tendo ou não um papel relevante. Trata-se de um elemento que pode ou não ser considerado como algo normal dentro do mundo ficcional criado pelo autor. Dentre alguns autores da literatura universal que se enveredaram pelo universo do insólito, podemos citar: Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Franz Kafka, Henry James, Horace Walpole, Jorge Luis Borges, e Julio Cortázar.

Já no panorama especificamente brasileiro, os estudos sobre o insólito têm avançados, apesar de ser um tema relevante em algumas obras de autores como: Murilo Rubião, João Guimarães Rosa, José J. Veiga, Érico Veríssimo e Lygia Fagundes Telles.

O insólito é um macro gênero, que engloba outros gêneros. Metaforicamente, seria como um grande guarda-chuva a abrigar, dentre outros: o *Grotesco*, que é aquele em que a principal característica é a presença do terror; o *Estranho*, que dá possibilidade ao leitor de explicar, com base em ferramentas reais, todos os acontecimentos irrealis que ocorreram no decorrer da obra; o *Realismo maravilhoso*, que apresenta a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso; o *Realismo Cristão*, que está presente em histórias com fenômenos sobrenaturais perfeitamente explicáveis com base em textos judaico-cristãos; o *Fantástico*, que, nas palavras de Castex (1963), “se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real”, quer dizer, a intrusão do abismo no mundo real é comum neste gênero. Muitos são os termos que se encontra quando se aborda este tema e as divergências existentes entre eles. Classificá-los exige um recorte no tempo e no espaço da produção literária. E é esta a postura de Alazraki ao definir esse novo conceito.

No texto “¿Qué es lo Neofantástico” inserido no livro *Teorías de lo Fantástico* (2001), organizada pelo autor espanhol David Roas, o crítico literário Jaime Alazraki (1934) apresenta um novo conceito do fantástico contemporâneo, que propõe denominar neofantástico. A partir da análise de textos argentinos, como os contos e ensaios dos escritores Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges (1899-1986), ele propõe a caracterização de um novo gênero que guarda relações muito próximas com o fantástico tradicional.

Pode-se considerar esta nova terminologia como um avanço, como alega Alvarez (2010), pois pretende reunir várias obras do século XX e contemporâneas, cuja organização textual corresponde a uma nova forma de lidar com o surgimento do insólito num cenário pretensamente normal. A partir do estudo desse conjunto de obras, será possível estabelecer uma série de características próprias

que permitam demarcar o novo gênero, sempre em diálogo com o fantástico tradicional. A característica principal de obras pertencentes a esse novo gênero seria a de tentar intuir e representar a realidade superando a barreira criada e imposta pela razão, cujas regras estão diretamente ligadas às convenções sociais e culturais. Além disso, Alazraki aponta três características que diferenciam os textos neofantásticos dos fantásticos tradicionais por meio do tratamento dado à visão, intenção e *modus operandi*.

No que tange à visão, Alazraki observa que o relato neofantástico vê o real como uma máscara que oculta uma segunda realidade. O insólito aparece em cenas do cotidiano, tornando-se cenário da narrativa. Já a intenção, não tem como propósito causar medo, mas uma inquietação, incômodo no leitor, os quais não sabem lidar com este acontecimento. Para o autor, os relatos neofantásticos são, em sua maioria:

metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão em linha oposta ao sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

Por fim, a última característica, o *modus operandi*, funciona nesse tipo de texto desde o começo, uma vez que se conta com a aceitação do fato insólito, incorporado ao cenário que vai sendo construído na narrativa, a partir das primeiras linhas do texto. Ou seja, desde o início da narrativa, o leitor se depara com um acontecimento irreal e que aos poucos, ele vai internalizando, tornando-se cúmplice do texto a ponto de não se questionar sobre os eventos incomuns, ali inseridos. E neste aspecto, tem-se uma divergência da narrativa fantástica tradicional.

LYGIA FAGUNDES TELLES EM MARES DO NEOFANTÁSTICO

*“Vocês me parecem tão sem mistério, tão descobertas,
chego a pensar que sei tudo a respeito de cada uma*

*e de repente me assusto quando descubro que me
enganei, que sei pouquíssima coisa”
– Lygia Fagundes Telles*

O século XIX foi decisivo para a produção artística no Brasil, em especial, para a Literatura, uma vez que ele começou rompendo não apenas valores relacionados à arte, mas pela retratação da sociedade que se conheceu pelo texto literário. Após a SAM – Semana de Arte Moderna, muitas são as tendências sociais que são tomadas como base, como os romances de 1930, com uma produção voltada para a triste realidade Nordeste, tendo uma mulher entre os escritores: Raquel de Queiroz. Em seguida, com a geração de 45 (1945), tem-se além de Guimarães Rosa, Clarice Lispector que choca a academia com seus textos introspectivos, com críticas extremamente sutis e a epifania – recurso inédito dentro da produção literária.

Esses dois momentos da Literatura Brasileira são pilares para Lygia Fagundes Telles, segundo a própria autora em uma de suas palestras na USP, devido ao seu caráter literário reflexivo, introspectivo e pessoal. Seu nome marca a literatura contemporânea, desde os anos 80, com personagens femininas, por narradoras típicas ('mulheres'), mesmo que elas ainda sejam instrumento de críticas sobre a insatisfação das relações humanas.

A autora nasceu em 1923, em São Paulo, formou-se em Direito, mas nunca atuou na área jurídica, apenas no direito à escrita – dom que ela o faz com muita excelência.

Desde muito cedo, segundo Ribeiro (2008):

Lygia sempre se interessou por inventar histórias, mesmo antes de saber ler e escrever. Logo que foi alfabetizada, começou a escrever suas narrativas nas últimas páginas de seus cadernos e a contá-las para a família. Estas histórias eram povoadas por fantasmas, monstros, lobisomens, tempestades, o que demonstra que seu gosto pelo mistério vem de longe. Em entrevista à Folha de São Paulo, a autora confirma: “Na infância, um mistério me puxou pela manga. Desde então o indefinível sempre me atraiu”. Porém, foi no Romantismo que descobriu sua inclinação para histórias fantásticas, para o clima de terror que se lê em muitos de seus trabalhos.

Isso justifica o gosto da autora pelo insólito em suas obras, em especial pelos contos – gênero pelo qual ela é reconhecida internacionalmente. São cenas inquietantes que marcam presença, desde fatos violentos – deixando o leitor incrédulo com o desfecho -, a anões falantes ou a formigas que montam um esqueleto de anão durante a noite.

Em relação à linguagem, Lygia preza pela metafórica, cheia de enigmas, tem um gosto pelos desfechos abertos, extremante ambíguos, fazendo com que o leitor não tenha certeza do que leu – a ponto de fazê-lo reler essas histórias. Carlos Nejar (2011), membro da Academia Brasileira de Letras, alega que a linguagem de Telles faz com que seus textos hipnotizem os leitores para dentro deles,

Em que os acasos não são acasos, porém popa de realidade que deles emerge. Suas personagens femininas são sólidas, impositivas, em regra, e os masculinos se desvanecem, flutuantes e sem caráter. O tempo toma forma, depois se alarga, ara enfim se encurtar diante de um hiato mágico, no qual a instabilidade se move com as sombras, porém as sombras têm luz, ainda que a luz não tenha sombras, a mão ser quando se desloca no sol (NEJAR, 2011, p. 758).

As palavras de Nejar resumem exatamente a linguagem literária de Lygia e seus efeitos. E é parte deste hiato mágico que se concretizará em um possível ser inexistente no conto Emanuel.

O CONTO EM QUESTÃO

Em seu livro titulado “Mistérios” (1998), os efeitos causados pelo choque do real e do absurdo permeiam seus contos. São dezenove histórias que a inquietação aparece, ora no começo, ora no seu final – resgatando a essência do título. O primeiro deles é Emanuel, o que foi escolhido para análise.

O conto começa com uma resposta descontextualizada “- Emanuel”. O título do texto é tomado logo de início ao leitor, mas os elementos da narrativa – espaço, tempo, cenário, personagens - só são apresentados ao decorrer da história. Essa descontextualização tal-

vez seja proposital, uma vez que o leitor estaria entrando em mundo desconhecido, assim como acontece nos textos neofantásticos.

A história retrata, pela voz de uma narradora-personagem, Alice, o receio de que seus amigos descubram que ela não tem nenhum amante chamado Emanuel, de olhos verdes, quem a buscaria de Mercedes branca. Ela está em sua casa, promovendo uma festa e a todo momento, Afonso, Loris, Solange – seus amigos – a questionam sobre o tal amante que nunca viram. Ao longo do conto, se conhece mais a fundo o universo feminino da personagem – de modo introspectivo – e se depara com uma mulher que se vê fora de uma sociedade, sozinha, sem ninguém:

“Cínico. Está se divertindo à beça, nem ele nem Loris nem Solange – ninguém acreditou. Nessa história de amante. Mas por que não acreditam, por quê? Sou assim tão horrenda, tão repugnante? Hein? Me respondam, por quê” (TELLES, 1998, p. 14).

“é que nunca tive nada, nem família, nem emprego importante, nunca a alegria do supérfluo que só o dinheiro, mas que dinheiro? Nem ao menos um gato pingado pra puxar pelo rabo – não, espera um pouco, um gato isso até que eu tenho” (TELLES, 1998, p. 16).

Ambos os fragmentos demonstram um ar de isolamento social, uma pessoa que viveu sozinha e se vê insignificante na vida. Além de seus conflitos pessoais, percebe-se o excesso de bebida. Eles vão bebendo e fumando cada vez mais, o que pode levá-los a uma perda de sentido e memória. A intensidade dos questionamentos sobre o possível “amado” se intensificam conforme se aproxima ao final do conto, e quando perguntam o nome do rapaz a personagem Alice olha para o gato de transpassa o nome do animal ao homem: Emanuel. Na penúltima página, uma tempestade é informada aos leitores e a campanha é tocada. Neste momento se percebe um certo desespero já que a ninguém mais é esperado pela personagem e quando Afonso, um de seus amigos, vai abrir a porta, ele volta “arfante” informando que é o Emanuel e veio buscar a Alice.

Deste modo, nessa história, tem-se um ser imaginário que se transforma em um ser real, subvertendo a lógica do mundo em-

pírico. A materialização desse dá-se no momento em que a frágil Alice aguarda a humilhação de ter a sua mentira desmascarada. A aparição do homem Emanuel, assim considerando, parece conduzir o intuito de redimir Alice da chacota dos amigos. Como o único liame dessa natureza que ela possui é o gato, também chamado de Emanuel, de quem ela inclusive roubara características e detalhes para compor a inverdade do amante, supõe-se que a materialização do imaginário decorra da metamorfose do gato no homem. Suposição apenas, porque o discurso presente não explicita o fato, fornece vagas pistas e várias interpretações. Nessa perspectiva, verificam-se elementos neofantásticos.

Além da falta de informação já mencionada na primeira estrofe do conto, nítido é a insegurança da narradora-personagem, Alice, que sente, ao longo do conto que ninguém acredita nela e isso é reafirmado como mencionado anteriormente. O fato do ambiente da história ser uma reunião descontraída de amigos que estão bebendo e fumando o tempo em excesso – já que várias são as vezes mencionados de encher o copo de whisky. Isso altera mais ainda as interpretações das falas dos personagens, promovendo ambiguidades nos fatos e nos discursos sob o que está se passando e deixam a atmosfera da narrativa mais cheia de incertezas e dúvidas.

Alice – moça simples, aparentemente, que procura um amor, possui um gato, medos, amigos e muitas frustrações, as quais, inclusive, ela as compartilha com os leitores – em alguns momentos se relaciona com a personagem “Alice no país das maravilhas” de Lewis Carroll, desde sua insegurança, contextos alienados, até o desfecho do conto em que algo inexplicável acontece. Outro fator relevante dessa associação é ela ser a narradora do conto que é de essencial relevância para composição do Neofantástico, pois mantém o clima de ambiguidades no discurso.

Ao longo da história, Lygia se vale de inúmeras interrogações, questionamentos e perambulações, algumas introspectivas para aumentar o clima de mistério. Também, alguns elementos pertencentes à cultura do mistério aparecem: um gato e a tempestade.

No que tange ao animal, segundo o Dicionário de *Símbolos y mitos*, de José Antônio Pérez-Rioja, o gato sempre teve conotação simbólica. Os antigos egípcios o veneravam. Na Idade Média era considerado um animal diabólico, que simbolizava indolência e luxúria:

gatos eram vistos como demônios malévolos, agentes do Diabo e companhias traiçoeiras de bruxas e videntes (BEAVER, 1992) principalmente os gatos pretos, já que esta cor simbolizava a morte e o mal (HALL, 1996). Acreditava-se que seitas hereges trabalhavam para o Diabo, representado por um gato preto, e é desta época a crença de que a presença deste animal é sinal de má sorte (WEBSTER, 2008). As seitas eram acusadas de realizar sacrifício de crianças, canibalismo, orgias sexuais e adoração a este felino, que passou a ser odiado e perseguido (SERPELL, 2000).

Já para os psicanalistas, o gato é um animal tipicamente feminino. Ele se liga a casa e não a uma determinada pessoa. Nos sonhos, oferece todas as diversas manifestações ligadas ao irracional da mulher, como afirma Pérez-Rioja (1971). Além disso, tem-se uma outra representividade, que também se adequa à realidade de Alice e ao contexto do conto: o gato como materialização para completar o vazio da personagem. Segundo Hausman (1998, p. 67), “se há desarmonia real ou latente, o gato sente. Se há solidão, ele sabe e atenua como pode, ele que enfrenta a própria solidão de maneira muito mais valente que nós”.

Em relação ao fenômeno da natureza, a tempestade, ela sempre esteve relacionada à negatividade. Tanto no sentido literal como metafórico, ela apresenta sinônimos ou ideias tangentes à “perturbação atmosférica violenta”, “perturbação moral”. De acordo com o dicionário de sonhos, do Brasil, tem-se o seguinte:

Pode representar transformações repentinas ou problemas com a saúde. Pode ser um alerta para que não se exponha com suas questões pessoais, pois pode acabar sendo difamado por alguém. Além disso, sonhar com tempestade pode trazer, muitas vezes, medo ou desespero em quem está sonhando. Quando você sonha com tempestade, os significados não podem ser bons, podendo trazer a indicação de situações complicadas, difíceis de serem resolvidas.²

2 <https://www.sonhos.com.br/sonhar-com-tempestade>. Acesso em: 02 maio 2019.

Já na perspectiva da personagem, pode-se evidenciar dois temas relacionados ao Neofantástico: a loucura e a paranoia – fatores que questionam até hoje as teorias científicas. Tanto uma como a outra, elas estão baseadas no exagero, na obsessão em se julgar incompreendido por todos - em alguns momentos pela maioria de uma comunidade - ou ainda por se fazer atos de inesperados e absurdos. Assim, não seria por acaso que a Lygia dá nome ao namorado de Alice de Emanuel, que segundo a própria autora, é “aquele que há de vir”, ou ainda, em uma perspectiva bíblica, “Deus (está) conosco”. Esse nome funciona como uma espécie de profecia e desde o título do conto já nos anuncia o que se dará em seu final, quando a profecia, ao que parece, se cumpre – isso à luz das crenças não científicas.

O elemento neofantástico deste conto está praticamente todo concentrado no final, mais especificamente na “aparição” de Emanuel. A princípio parecia não haver dúvidas de que Emanuel era mesmo fruto da imaginação de Alice e suas características e ações estavam baseadas no gato da protagonista. Entretanto, a aparente chegada efetiva de um Emanuel inverte todas as perspectivas e o chão firme em que o leitor estava pisando desaparece, é como se Alice, a partir de suas palavras, tivesse sido capaz de transformar a ficção em realidade, como nos contos de fadas, o desejo cria a realidade a partir de palavras mágicas.

O processo de metamorfose é operado através da fala, como sugere Todorov: “o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam” (TODOROV, 1992, p. 126). Com isso, têm-se várias hipóteses que surgem:

1. Dos fortes desejos e pensamentos de Alice, o gato, que ela tanto fala, se transformou no Emanuel? Um príncipe?
2. Por coincidência, um estranho chamado Emanuel chegou justamente naquele momento, do nada?
3. Seria uma brincadeira de mal gosto de seus amigos que perceberam, talvez, que ela estava mentindo?
4. Seria o colega de Afonso que ressurgiu da morte para buscar Alice “Tive um colega com esse nome, mas parece que ele morreu.

Você disse que ele vem te buscar?”. Nessa última, a frase fica ambígua, “ele” diz respeito ao Emanuel ao qual Alice está se referindo ou ao amigo de Afonso que morreu?

Assim, o próprio título do livro encerra o conto, com um mistério. Conforme destacado anteriormente, a escrita de Lygia Fagundes Telles em trazer à tona personagens femininas, elementos metafóricos, insatisfação do ser humano, desfechos abertos são uma forma perfeita e constante para a concretização do Neofantástico.

Ninguém está acreditando em mim, ninguém acredita nisso, que tenho um amante e que esse amante tem olhos **verdes**, um mercedes branco e que se chama Emanuel... (...) às vezes, ele se deita na almofada e fica horas e horas imóvel, ouvindo, os olhos **verdes** brilhando tanto (TELLES, 1998, p. 13).

No texto de Lygia, apresenta-se em todos os sentidos misterioso e ambíguo porque uma das mais importantes justificativas para o conto é a possibilidade de Emanuel - o falso namorado - ter ligações com o gato da protagonista ou ainda ser ele mesmo o próprio gato, justificado também pelos olhos verdes. Uma espécie de metamorfose, que Tzvetan Todorov menciona em seu estudo *Introdução à Literatura Fantástica*, como um processo recorrente na literatura fantástica e afirma que “As metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida” (TODOROV, 1992, p. 123).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho, que tem como objetivo apresentar uma análise parcial do conto em questão, sob o viés do fantástico contemporâneo - titulado pelo crítico argentino Alazraki de *Neofantástico*, vislumbrou uma polissemia de interpretações para o conto de Lygia Fagundes Telles. A partir dele, viu-se que o efeito neofantástico do conto “Emanuel” consiste na personificação de um gato – ou na materialização de um homem- que, durante toda a história, existiu apenas no âmbito da imaginação de Alice, personagem protago-

nista. Quando seu amigo Afonso anuncia, ofegante, que Emanuel chegou para buscar Alice, entende-se implicitamente, que todos são surpreendidos. Isso porque ela sabe que seu namorado não existe e, embora os amigos dela não tivessem certeza de que ela havia mentido, desconfiavam de que se tratasse apenas de um delírio.

A chegada do amante, desse modo, desperta uma inquietação, incomodando não apenas o leitor, mas também seus amigos. Com isso, as leis da razão são confrontadas com a realidade fictícia de uma personagem carente que é surpreendida no final.

O propósito deste conto neofantástico é inquietar o leitor diante de um acontecimento que poderia exemplificar relações de mundos cósmicos, uma realidade cosmogônica que possui conexões pelo viés de animais, despertados em momentos de solidão, isolamento, tristeza, ou ainda quando se perde os sentidos – como no caso da bebida.

Esse desfecho ilustra, assim, os três elementos base do Neofantástico – a visão – ao se deparar com cenas de um cotidiano comum à luz das teorias científicas; a intenção, ao causar inquietação em três esferas: leitor, personagem-narrador e seus amigos – nítido nos seus questionamentos constante sobre o amante Emanuel; e por fim, o *modus operandi* – ao ler o título do conto e compreender seu enredo, já não se questiona tais fatores, uma vez que eles já tenham sido incorporados dentro de uma realidade inverossímil, até o final do conto. O leitor passa por esse processo de transformação, como a representação do gato, tempestades, a noite, o delírio e a materialização de Emanuel.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. **En busca del unicornio**: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico, Madrid: Gredos, 1983.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazrak. **Fronteira Z**. Revista Digital do Programa de Estudos

Pós-graduados em Literatura e crítica literária. n. 5, Agosto 2010. Disponível em: www.4.pucsp.revistafronteiraz/revista/resenha. Acesso em: 18 out. 2018.

BEAVER, Bonnie V. **Feline Behavior: A guide for veterinarians**. Philadelphia: Saunders, 1992.

CANDIDO, Antonio. "Literatura de dois gumes". In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CASTEX, Pierre Georges. **Anthologie du conte fantastique français**. Paris, José Corti, 1963.

HALL, James. **Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art**. Colorado: Perseus, 1996.

HAUSMAN, Gerald; HAUSMAN, Loretta. **The Mythology of Cats**. Bokeelia: Berkley Trade, 1998.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Pequeno dicionário Houaiss da Língua portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2015. Página 547.

MACHADO, Juliana, PAIXÃO, Rita. A representação do gato doméstico em diferentes contextos socioculturais e as conexões com a ética animal. **INTERthesis**. Revista Internacional Interdisciplinar, Florianópolis, v.11, n.1, p.231-253, Jan./Jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/viewFile/1807-1384.2014v11n1p231/26894>. Acesso em: 14 maio 2019.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**: da carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

PÉREZ-RIOJA, José Antonio. **Diccionario de símbolos y mitos**: las ciencias y las artes en su expresión figurada. Madrid: Editorial Técnos, 1971.

RIVEIRO, Juliana Seixas. **Mistérios em Lygia Fagundes Telles**: uma leitura sob a óptica do Fantástico. 120f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade Estadual de Campinas, 2008. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270274/1/Ribeiro_JulianaSeixas_M.pdf. Acesso em: 10 maio 2019.

SERPELL, James A. Domestication and history of the cat. In: TURNER, D.C.; BATESON, P. **The domestic cat**: The Biology of its Behaviour. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A large, stylized number 3 in a bright yellow color with a subtle drop shadow. The number is centered on a dark, textured background that appears to be the back of a person, possibly a child, wearing a patterned garment. The lighting is dramatic, highlighting the contours of the back and the texture of the fabric. The overall mood is artistic and focused on the number itself.

3

3

IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA ATRAVÉS DA LITERATURA E CANÇÕES TROPICALISTAS E SUAS RELAÇÕES COM A LATINO-AMÉRICA

Patrícia Marcondes de Barros¹

[...] jazidas de titânio em mato grosso / stones setembro no perú/ eleição deputado senador em brasiville/ allende perón política míticaseira/ tudo vai melhor mais melhor com coca cola/ enquanto a pepsi é da joan crawford Corporation/ avenida central apaches e passistas/ canibais caraíbas comanches no asfalto/ gorilas na tv/ américa entender explicar vá lá (CHACAL, 1975).

O presente trabalho tem como objetivo analisar a identidade nacional brasileira e sua relação com a América Latina postulada pelo Movimento Tropicalista, tomando como mote a linguagem das canções e literatura, em fins da década de 1960.

O Movimento Tropicalista, considerado por diversos pesquisadores (BUENO, 1979; CAPELLARI, 2007; CYNTRÃO, 2000; DUNN, 2009) como a face mais expressiva do movimento *hippie*

¹ Pós - Doutora em Literatura, Cultura e Tradução (UFPEL- PNP/ CAPES), Mestre e Doutora em História e Sociedade (UNESP) e Profa. Adjunta no Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina. patriciamarcondesdebarros@gmail.com.

nos trópicos, através do processo de antropofagia oswaldiana deglutiu elementos nacionais e estrangeiros, do passado e do presente, do antigo e do moderno, renovando a cultura brasileira em suas formas e linguagens. No concernente à problemática da identidade nacional, presente em todas as produções artísticas da época, deu-se respostas desconcertantes, promovendo novas formas de ser, sentir e pensar o Brasil, assumindo “todos os pecados dos que nascem abaixo dos trópicos”. Sinaliza-se através do movimento, uma abertura a ideia de identidade latino-americana expressa através da linguagem e ritmos que misturavam elementos brasileiros e espanhóis, idiomas mais falados na América do Sul. A relação entre o Tropicalismo e os símbolos latino-americanos é perceptível desde a concepção do movimento, se expressando através das letras das músicas a exemplo de *Soy loco por ti América* (1968) e de obras literárias como a de José Agrippino de Paula intitulada *Pan América* (1967).

Como afirma Paula:

[...] Há uma energia americana no cerne da produção tropicalista, que modula alguns de seus ritmos, fervilha em suas imagens e vai repousar nas suas ideias mais profundas. Mesmo quando não se propõe conscientemente um diálogo com os países vizinhos, o Tropicalismo consegue captar algo que é próprio ao continente, que rompe as fronteiras da cultura brasileira e tangencia uma condição dos povos latino-americanos: a carnavalização, a problemática influência europeia, a abundância de ritmos e tradições, a convivência problemática entre o moderno e arcaico (PAULA, 2011, p. 8-9).

O presente trabalho divide-se em dois momentos. No primeiro, trataremos do contexto histórico no qual o tropicalismo surgiu, suas influências e expressões em diferentes manifestações artísticas e, posteriormente; analisaremos a construção e reverberação de suas obras, especificamente no diálogo profícuo da literatura com a música, no concernente a formulação da identidade nacional e suas interfaces com a América Latina.

A “América do Sul, América do Sol, América do Sal” oswaldiana/tropicalista é para muitos, terreno obscuro no aspecto cultural² (tendo em vista que muito se tratou academicamente numa perspectiva essencialmente, política e econômica), ainda que as produções culturais das décadas de 1960 e 1970 tenham de alguma forma dado visibilidade ao tema como veremos a seguir.

TROPICÁLIA & A IDENTIDADE CONTRACULTURAL BRASILEIRA

[...] A essência do Tropicalismo era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil. Era todo um ponto de vista que estava, e continua reprimido e que naquele momento histórico a gente pôde veicular. Foi um momento de êxtase, de criatividade real e que alimentou e alimenta até hoje este país. Foi talvez o movimento mais moderno do Brasil no sentido de que ele era um movimento ligado a uma civilização contemporânea e de massas, sem ranços, sem compromissos ou peias ideológicas com facções de esquerda, ou de direita. Era a própria inteligência brasileira se manifestando, num momento de consciência, de lucidez e de paixão por esse país. Era também um momento em que uma potencialidade brasileira se apresentou. Porque quando eu falo de Tropicalismo, sempre digo que não é um movimento, é a própria arte brasileira. O modernismo já era assim. A vocação do Brasil é essa. Essa é a nossa fala. Essa é nossa identidade. Há visões superficiais disso, mas essa vocação brasileira está aí em tudo: nessa garra, nessa paixão, nessa identidade universal do brasileiro (Rogério Duarte em *Tropicaos*, 2003).

Engendrado em fins da década de 60, o Movimento Tropicalista teve duração efêmera, datado com seu início em setembro de 1967

2 Em entrevista à revista *Carta Maior*, o escritor, dramaturgo e roteirista de cinema cubano **Reinaldo Montero**, fala da influência da cultura brasileira sobre a literatura, música e cinema cubano e do desconhecimento que a maioria da população brasileira tem da cultura latino-americana. Diz ele que “os brasileiros, a maioria deles ao menos, não se sentem latino-americanos. Isso é muito curioso porque a influência do Brasil na América Latina e, em especial, em Cuba, é extraordinária. O conhecimento que há do Brasil em Cuba é enorme: o Tropicalismo, o Cinema Novo, o primeiro título da coleção *Casa de las Americas* foi Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. Essa influência é mais antiga ainda e chega até a música que vocês chamam de erudita. As *Bachianas* de Villa Lobos, em especial uma interpretação memorável que se fez da *Bachiana* nº 5, influenciaram o nacionalismo musical cubano, a música “cultura”, como se diz em espanhol, nos anos 30 e 40. Depois, com o Tropicalismo e o Cinema Novo, nos anos 50 e 60, poderia se dizer que a música brasileira era tão cubana quanto a cubana. Disponível em: <http://outraspalavras.net/outrasmidias/uncategorized/reinaldo-montero-cuba-distancia-brasil-em-relacao-a-america-latina/>. Acesso em: 02 ago.2014.

e término em dezembro de 1968 (CONTIER, 2003). Contudo, suas repercussões alcançam os dias atuais, seja na arte, na moda, no comportamento por meio de seu caráter experimental, em seu aspecto antropofágico, deglutindo referências do passado e do presente, estrangeiras ou nacionais, e assim, compondo uma identidade cultural brasileira diversa e complexa.

Suas propostas ganharam visibilidade principalmente com o III Festival de Música da TV Record (1967), o álbum/manifesto *Tropicália* ou *Panis et Circensis* (julho de 1968) e o programa na TV Tupi intitulado *Divino, Maravilhoso* (1969) que divulgou através dos meios de comunicação de massa, uma renovação estética na música popular brasileira:

[...] Um ano após o estouro de “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, um ano após a sacudilela na música popular brasileira, de que resultaram novas concepções, novos caminhos, somente depois de um ano de discutidos, condenados e elogiados, Caetano Veloso e Gilberto Gil conseguem um programa na televisão. Só antontem, em “Divino e Maravilhoso” na TV Tupi, o público telespectador, ou a massa média, começa a apreciar mais extensamente, a estética nova que os baianos se propõem comunicar. Só agora, com o programa regular e sistemático, Caetano e Gil tem oportunidade de testar o seu novo comportamento musical. Da aceitação ou não, do consumo ou não, já que eles estão na faixa do produsumo – produzir para o consumo, no neologismo criado por Décio Pignatari – depende a sobrevivência do grupo e a validade de suas teses, de sua revolução (FOLHA DE S. PAULO, 1968, p. 3).

O Tropicalismo foi apreendido pelas alas conservadoras da sociedade como um verdadeiro perigo em razão de suas ideias libertárias e desagregadoras da família e do sistema, uma moda exótica, porta-vozes de angústias pequeno-burguesas e uma afronta à cultura nacional, em face do ataque imperialista norte-americano expresso, por exemplo, com a inserção das guitarras elétricas³ na música popular brasileira e da caracterização visual *hippie*. Tanto a direita mi-

3 A passeata contra as guitarras elétricas deu-se no dia 17 de julho de 1967, em São Paulo, liderado por artistas da MPB, com o objetivo de defender a música nacional contra a invasão da música internacional.

litar quanto a esquerda ortodoxa consideravam o “desbunde”⁴ como um movimento “imaturo”, subjetivo e individualista. Seus participantes foram rotulados de “meninos de Marcuse”, “alienados” e, por fim, “malucos” pela valorização dos processos intuitivos, sensórios e imaginativos. Abaixo, pronunciamentos críticos a respeito do Tropicalismo, retirados de jornais e revistas da época. Dinah Silveira de Queiroz, 1968 (QUEIROZ *apud* LONTRA, 2000, p. 32):

[...] Esta Tropicália, que anda por aí, importada da Europa, não é nada para nós. Não se aperceberam de uma realidade dramática: estão caricaturizando a sua própria condição.

Manchete de O Estado de S. Paulo, 30/04/68, p. 14:

Tropicália não convence. Um novo Tropicalismo: Tropicalismo é um negócio que a gente sente que está deste lado, mas está do lado de lá.

Augusto Boal, no artigo *Que pensa você da arte de esquerda? Caracterizou o Tropicalismo como:*

[...] romântico: agride o predicado, mas não o sujeito; homeopático, por endossar o objeto da crítica; inarticulado; tímido e gentil, pois teria satisfeito apenas os burgueses e um fenômeno de importação – cópia dos *Beatles*. Enfim, o Tropicalismo se caracterizaria por completa ausência de lucidez (BOAL *apud* LONTRA, 2000, p. 32).

A despeito das críticas, Celso Favaretto afirma em *Tropicália, alegoria, alegria* (2000) que o Tropicalismo surgiu como um discurso inovador, propondo uma discussão, substancialmente distinta das anteriores, como tática cultural, proposta ideológica e relacionamento com o público.

[...] O festival de música foi o ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada de tropicalismo. A polêmica que havia

4 Segundo Gonçalves (2008, p. 39), “parte dos integrantes da geração anos 1970 – o que não exclui integrantes de outras gerações –, não reconheciam mais na militância política um ideal de vida a ser seguido e, em convergência com a liberalidade proposta pelos movimentos de contracultura, adotaram o desbunde como signo de rebeldia e descrença em relação aos projetos revolucionários e, de certo modo, também à ordem vigente”.

cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros. A imprensa se encarregou de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos dos jovens de classe média, vagamente relacionado ao movimento *hippie*. A onda era reforçada pelo trabalho de *marketing* de Guilherme Araújo e aceita pelos, agora, tropicalistas (FAVARETTO, 2000, p. 23).

Era uma posição definitivamente artística e musical, aproveitando-se das estruturas daquilo que criticavam como da própria mídia e a cultura de massa, da simplificação política elaborada pelo senso comum da classe média, da seriedade intelectual e seu didatismo engajado e do afã por uma modernização (com a perseguida ideia de “progresso”) que sempre chegava atrasada e diluída, expressa numa estética “cafona”, entre outras.

[...] O tropicalismo surgiu assim, como moda; dando forma e sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamento *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou cafonismo. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção (FAVARETTO, 2000, p. 23).

Confundindo o nível em que se situavam as discussões culturais, o Tropicalismo politizou a arte e estetizou a política, promovendo rupturas nas formas de se fazer oposição não apenas à sociedade sob a égide de uma ditadura, mas também, numa perspectiva internacionalista, na luta contra a sociedade “unidimensional” revelada por Marcuse, regida pela tecnocracia e o capitalismo selvagem. Segundo Bueno (1979), a incompreensão das propostas tropicalistas, não impediu suas manifestações de resistência perante o cerceamento da liberdade, que obteve visibilidade em shows improvisados, espetáculos teatrais, filmes super-8, publicações (que raramente chegavam a ter uma grande circulação e cuja existência era efêmera) e uma indumentária que “brincava” de forma oswaldiana, antropo-

fágica, com os símbolos nacionais e estrangeiros, do presente e do passado e com os valores sacralizados da cultura ocidental.

O poeta Haroldo de Campos enfatiza:

[...] a tarefa do movimento tropicalista foi a de assimilar sob a espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação (CAMPOS *apud* VELOSO, 1997, p. 247).

A marca comum aos tropicalistas foi à diversificada teia de referências culturais que absorviam de forma intuitiva (não se dava de forma dialética, sistemática e racional dos elementos) e que criou uma arte brasileira diferente das vertentes nacionalistas de até então.

[...] O Manifesto Antropófago propõe inverter essa lógica colonial. Ver a Europa com os olhos da criança que viu o rei nu. Inven- tar o olhar brasileiro. Usar o automóvel para descobrir a poesia da Mata Atlântica. Usar os potenciais da modernidade para sacudir a dependência cultural. Ler Freud para entender a feijoada. Dançar o Congo para responder a Kant. *Tupi or not Tupi that is the question* (SEVCENKO, 1998, p. 24).

“Ver com os olhos livres a realidade”. Por meio dessa máxima oswaldiana, os tropicalistas construíram suas ideias, confrontando -as com a seriedade acadêmica e a política tradicional institucionalizada, revelando assim, o anseio libertário e a tendência à carnava- lização. Segundo Oswald de Andrade, deveríamos “ver e viver” aquilo que somos: “uma mistura de vatapás e chaminés, xarope bromil, abacaxi e coca-cola” (ANDRADE *apud* CALADO, 1997, p. 175). Essa visão do mundo diversificada e complexa encontra no Movimento Tropicalista a base de agregação das formas da moder- nidade, ressignificando as diversas informações universais na cons- trução da ideia de país pluridentitário. A antropofagia oswaldiana, no sentido da absorção cultural a que o grupo ansiava, inspirava-se nas vivências de volta a um passado tribal, o chamado “Matriarcado de Pindorama”- país das palmeiras – origem das pulsões “dionisía-

cas”. A ideia, porém, não era a de retroceder na história, mas sim a de defender a interação dessas pulsões primárias dionisíacas com os avanços da cultura e da sociedade contemporânea.

[...] E foi como um movimento cultural revolucionário e polêmico que o Tropicalismo nasceu, rompendo com o estabelecido e propondo, em troca, inovações estéticas, misturando as raízes com os novos tempos, isto é, reafirmando uma brasilidade mais livre e profunda. Além disso, a noção de fragmentação, simultaneidade, dissociação e complexidade, como ecos da globalização, renunciava a pós-modernidade e servia como pano de fundo para a instauração do movimento e a retirada de nossa cultura do provincianismo (GIL; ZAPPA *apud* SANTOS; RAMALHO, 2018, p. 69).

A antropofagia cultural foi o processo utilizado para a “deglutição” das influências colocadas comumente como antagônicas: “o nacional versus o internacional”, “o rural versus o urbano”, “o industrial versus o artesanal”, “o irracional versus o racional”, “o país subdesenvolvido, mas industrializado” (grifo do autor). Como produto dessa deglutição cultural novas formas culturais foram construídas oferecendo respostas críticas aos ditames acadêmicos instituídos sobre diversas questões, entre elas, a de identidade nacional, fomentadora de grandes embates na época.

O manifesto denominado *Cruzada Tropicalista*, publicado no jornal carioca *Última Hora* pelo jornalista e letrista Nelson Mota (em matéria de 5 fev. 1968), ilustrou com uma foto de Vicente Celestino, que algo de extraordinário estava prestes a acontecer na vida cultural do país:

[...] O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados neste sucesso e também no atual universo pop - com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo -, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro, mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo. Assumir completamente tudo que a vida nos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido (MOTTA *apud* CALADO, 1997, P. 175).

A filosofia de assumir tudo o que a vida nos trópicos oferecia sem preconceitos estéticos, expressavam a deglutição do “senso comum” representado como verdadeira arte, incorporando o uso de chavões, provérbios e até cantadas da época: “Esta é a nora que mamãe queria!” A ironia se estendeu também as festividades populares, reconhecidas como relevantes, a exemplo do Natal, Ano Novo, Dia das Mães, entre outras que deveriam ser comemoradas, segundo Calado (1997, p. 178) com “infindáveis piqueniques onde estarão sempre presentes: laranjas, bananas, fritadas de vagem e garrafas de tubaína. Abaixo os jantares e coquetéis. Viva o piquenique!” A carnavalização da realidade brasileira, funcionou como um estopim na guerrilha ideológica. Os tropicalistas foram vaiados nos festivais de música pelas alas da esquerda ortodoxa, presos sem motivos concretos pelo governo militar e ridicularizados pela família brasileira, que não aceitava sua caricatura revelada. Da cela da prisão, Caetano Veloso narra em seu livro *Verdade Tropical* (1997), que um soldado excepcionalmente intelectualizado e politizado, ponderou-lhe quanto o rock e o Movimento Tropicalista provocaram os militares que até então perseguiram com mais voracidade os militantes políticos da esquerda tradicional:

[...] Com essa capacidade de pulverizar a realidade, esse modo de tratar fragmentariamente os costumes e valores morais, vocês podem causar mais danos à estabilidade de nossa sociedade do que à esquerda. Essa é a verdadeira subversão (VELOSO, 1997, p. 18).

O caráter subversivo de exposição do quadro de fragmentação da “verdade absoluta” brasileira entrelaçava-se com os novos dados internacionais pautados na experiência *hippie*.

[...] o tropicalismo, além de ter atuado sem ufanismo e sem demagogia populista; além de ter incorporado o tom parodístico e bem-humorado, crítico e dessacralizador, de Oswald de Andrade e do legado antropofágico do Modernismo; além de ter transferido a criação poética revolucionária para as letras de música; além de ter antropofagicamente, colocado em confronto o legado anterior da música popular brasileira com a música pop internacional; além disso, tudo estava assumindo, nos palcos e nos meios de massa,

atitudes e comportamentos [...] linguagens novas, muito mais próximas da agitação juvenil internacional do que qualquer outro movimento, dentro ou fora do Brasil (BUENO, 1979, p. 25).

A contracultura norte-americana foi imprescindível para os tropicalistas na crítica às instituições falidas, a militância ortodoxa, a organização da sociedade, a questão sexual (e sua superação), em suma, a cultura ocidental.

Suas principais influências, contudo, partiram de referências nacionais, a exemplo da linguagem geométrica, urbana e visual da *Poesia Concreta*; do *Cinema Novo* com o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; do já comentado modernismo antropofágico de Oswald de Andrade, especialmente com a obra *O Rei da Vela* (1937), dirigida no teatro por José Celso Martinez Corrêa. Tais obras sintetizaram aquilo que estava acontecendo no mundo e refletindo-se no Brasil.

O filme *Terra em Transe* tinha como proposição principal, a questão política. Nele se observa a crítica à esquerda ortodoxa que têm o seu ideal revolucionário esmagado pelo poder político mundano. Escandalizou as alas esquerdistas, que chegaram a fazer protestos nos cinemas onde o filme era exibido. Uma das cenas mais polêmicas apresentadas no filme é descrita por Caetano Veloso:

[...] uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular - um comício - o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes: "Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!" Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato (VELOSO, 1997, p. 104).

A peça *O Rei da Vela* (ANDRADE, 1976), dirigida por José Celso Martinez Correa foi encenada em 1967, pelo *Grupo Oficina* de São Paulo. Manifestava a amargura de Oswald frente aos acontecimen-

tos que antecederam 1933, como a crise da bolsa de Nova York, a Revolução de 30 e a Constitucionalista de 1932, que arruinara suas finanças e o forçou a percorrer infindáveis escritórios de agiotagem para se equilibrar financeiramente. O agiota na peça é personificado como o *Rei da Vela*. O texto, porém, supera a experiência pessoal de Oswald, mostrando os mecanismos da engrenagem em que se baseia o esquema socioeconômico do país. A peça discutia de forma caricatural, a incipiente sociedade industrial do início do século XX, ganhando visibilidade nesta cena os personagens arrivistas que, para ter um nome ou sobrenome, se casavam com filhas de famílias aristocráticas rurais falidas e nessa união – “Abelardo e Heloísa”, comicamente associados ao casal romântico medieval, - comungavam seus interesses. A questão sexual é de extrema importância nesta peça; Heloísa tinha tendências homossexuais, assim como seu irmão Totó Fruta do Conde, que revelava o nível de hipocrisia da aristocracia rural, pretensamente “conservadora das tradições religiosas” (grifo do autor).

O que surpreendia o público que assistia à peça não era apenas o texto, mas o modo como Zé Celso dirigiu e lançou novas formas de expressão artística, manifestando-se num espetáculo libertário, onde através da comicidade dos estilos insólitos dos personagens interpretava-se uma crítica ao imperialismo americano, ao fascismo, ao socialismo, à tradicional aristocracia cafeeira de São Paulo, à intelectualidade conservadora.

Caetano Veloso antes de assistir o espetáculo de Zé Celso já tinha composto a música *Tropicália* (1968) que junto ao filme *Terra em Transe* de Glauber, expressavam a mudança no cenário das manifestações artísticas no Brasil que se expandiam, entrelaçando-as a movimentos internacionais. Em face da influência estrangeira, Gilberto Gil define o Tropicalismo como um “descaminho”:

[...] Fôrmica, azeite de dendê, aquela tragédia dos trópicos – os “tristes trópicos”, como diria Lévi-Strauss. A influência estrangeira, ao mesmo tempo colonizadora e redentora, o bem e o mal juntos, unidos na mesma célula-máter de tudo o que nascia no Brasil. O Tropicalismo era o descaminho (GIL *apud* MACIEL, 2014, p. 165).

A música e a literatura foram os maiores intérpretes do Tropicalismo, na captação do imaginário latino-americano que ganhou visibilidade naquele devir com o *boom* de pesquisas relacionadas ao tema, financiadas por prestigiosas instituições norte-americanas e desencadeadas principalmente pelo temor despertado pela Revolução Cubana (DOMINGUES, 2011, p. 174). Destacam-se as obras do historiador norte-americano Richard Morse: *The Narrowest Street* (1942), *O Espelho de Próspero* (1988) e especialmente o seu ensaio ainda inédito em português: *The Multiverse of Latin American Identity* (1995) que são exemplos de sua incursão na problemática da identidade nacional na América Latina sob a perspectiva da erudição e criatividade que lhe são características (DOMINGUES, 2011, p. 174). Segundo Domingues (2011), Morse ressalta em suas obras a dialogia entre a Literatura e a História através do papel fundamental do Modernismo na gestação da identidade brasileira e latino-americana:

[...] a eleição do Modernismo enquanto marco de um tipo de busca por nossa identidade realça a singular e original interação que então foi estabelecida entre a literatura, a cultura e a história da região, distinta da que ocorria na Europa e nos Estados Unidos (DOMINGUES, 2011, p. 174).

Sobre o modernismo latino-americano e a questão identitária nacional, Capelato (2005, p. 252) ressalta que “assim como as culturas não são estanques, nem homogêneas, as representações identitárias são, na sua essência, híbridas, heterogêneas e mutáveis”. O Modernismo latino-americano, segundo a autora, oferece através de sua produção artística, uma miríade de possibilidades para se pensar a identidade nacional:

[...] A maioria dos modernistas dos anos 1920 criticava a cópia ou a imitação de padrões estrangeiros, comprometendo-se a produzir uma obra totalmente autêntica e original. No entanto, como observam alguns autores como Angel Rama, o “novo” significava, acima de tudo, uma vontade de ser diferente dos antecessores e nada dever ao passado. O decantado produto novo era, na verdade, fruto de releituras do passado e a originalidade nacional resultava, muitas vezes, de uma inspiração européia. O contato dos modernistas latino-americanos com os europeus era intenso

e ambos demonstraram interesse pelos mitos indígenas ou pelos ritos afro-antilhanos (CAPELATO, 2005, p. 260).

O Modernismo ressignificado pelo Tropicalismo postulou, de forma não programática, uma base cultural latino-americana através das congruências que se observava nos países da América Latina no plano político com o colonialismo, o imperialismo, a dependência econômica, as ditaduras, as modernizações incompletas do continente, a diáspora negra e a supressão da matriz cultural indígena e africana (PAULA, 2011).

A LATINO-AMÉRICA “ANTROPOFÁGICA” NAS CANÇÕES E LITERATURA TROPICALISTAS

[...] Um poema ainda existe com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra/Quem sabe canções do mar, ai, hasta te comover, ai, hasta te comover/Soy loco por ti, América, soy loco por ti de amores (*Soy Loco por ti América* – Gilberto Gil e José Carlos Capinan, 1968).

O grande hino tropicalista com tons latino-americanos, a antológica *Soy Loco por ti América*, composta por Gilberto Gil, Capinan e Torquato Neto, cantada por Caetano Veloso, faixa do álbum-manifesto *Panis et Circenses*, deixa visível a captação do imaginário latino-americano da época:

[...] o disco lançado em 1968, trouxe, entre suas composições, a faixa “Soy loco por ti, América”, de autoria de Gilberto Gil e Capinan. Além de ser uma declaração de amor à região, a canção apresenta, em sua compleição de crítica e práxis, traços identitários que representam a ideia de latino-americanidade (contextualizando-se, obviamente, com o ano de lançamento). Nesse viés, ouvir hoje essa canção e/ou ler sua letra são formas de recepção que de alguma forma agregam outros significados ao sentimento de pertencimento à América Latina e ao compartilhamento, entre as nações, de determinadas características e situações comuns, embora seja necessário, para tanto, mobilizar determinados elementos, no texto em si e no seu contexto de produção, para que se apreenda efetivamente a potencialidade dos sentidos, sem reduzir a composição a um teor lírico-amoroso ou panfletário (RAMALHO; SANTOS, 2018, p. 66-67).

A referida música, encadeada em ritmo festivo e sensual, com instrumentos e toadas caribenhas, alcançam as discussões travadas pela cultura brasileira naquele período marcado pelo engajamento político na arte, mas com ares tropicalistas. Caetano Veloso afirma na obra *Verdade Tropical* (1997) que a canção *Soy loco por ti América* foi inspirada na luta tanto de Marighella quanto a de Che Guevara (VELOSO, 1997, p. 252).

[...] Está marcado ali um desejo de aproximação entre as lutas do povo latino-americano, fundando uma resistência e mirando um futuro comum (“Um poema ainda existe/ com palmeiras, trincheiras”); este emerge da constatação de uma realidade similar, de violência e miséria como marcos do tecido social, porém sem o sentido de culpa e adoração que a esquerda às vezes adotava frente aos excluídos (“Um dia vou morrer/ de susto, de bala ou vício”) e de insinuações às ditaduras que assombravam o continente (“Antes que a definitiva noite se espalhe em Latino América”; “Espero o amanhã que cante/ el nombre del hombre muerto”). Os dois principais idiomas do continente se cruzam livremente no decorrer da música: marcam um trânsito solto entre os espaços, quebrando a barreira da língua e reoferecendo-a deliciosamente como ferramenta dominada, pronta para o diálogo (PAULA, 2011, p. 146).

Segundo Affonso de Sant’Anna a projeção da Tropicália para o contexto da Ibero-América se deu através dos elementos regionais e universais irmanados, sem conflito de imposição de um sobre o outro, com um compartilhamento das ideias globais e, com o uso do espanhol, que dimensiona tal movimento, como algo valoroso e exportável (BENTO, 2008).

[...] Para se ter uma noção do alcance da música ‘*Soy Loco por Ti América*’, basta lançar os olhos em alguns jornais argentinos. Os sul-americanos de fala espanhola já se estão identificando com a canção e percebendo seu sentido amplo. Mais do que instrumento de afirmação da música popular brasileira nos países vizinhos, é também uma oportunidade de diálogo (ROMANO, 1986, p. 91).

O diálogo proposto por *Soy Loco por Ti América* expressa no campo político à luta por uma unidade latino-americana, sem intervenção externa, notadamente dos Estados Unidos. Além de lançar esse

pressuposto ideológico, a canção tenta estabelecer focos da cultura brasileira em pontos da Ibero-América, como a Argentina. A evocação da identidade latino americana, perceptível no álbum/manifesto *Tropicália* (1968), continha elementos que mesclavam linguagens, unindo o obscuro “descoberto novo mundo” (grifo do autor), desbravado, narrado e cantado, a exemplo da faixa *Três Caravelas* (*Las Três Carabelas*)⁵:

Un navegante atrevido/Salió de Palos un día/Iba con tres carabelas/La Pinta, la Niña y la Santa María/Hacia la tierra cubana/Con toda la su valentia/Fue con las tres carabelas/La Pinta, la Niña y la Santa María/ Muita coisa sucedeu/Daquele tempo pra cá/O Brasil aconteceu/É o maior o que que há?!/Um navegante atrevido/Saiu de Palos um dia/Vinha com três caravelas/A Pinta, a Nina e a Santa Maria/Em terras americanas/Saltou feliz certo dia/Vinha com três caravelas/A Pinta, a Nina e a Santa Maria [...]

Os dois idiomas mais falados no continente dialogam livremente no decorrer da música, “marcando um trânsito solto entre os espaços, quebrando a barreira da língua e reoferecendo-a deliciosamente como ferramenta dominada, pronta para o diálogo” (PAULA, 2011, p. 10).

[...] Ao ser cantada em português e castelhano, buscando coadunar a história e o presente de Brasil e Cuba, a canção vinha demonstrar a proposta continental da Tropicália. As fronteiras de língua, região, continente deveriam ser abandonadas e em seu lugar um universalismo, muito próximo a pop’art, deveria reger a produção cultural no mundo. Quando cantam em duas línguas, rompem com a divisão existente no presente entre o Brasil e os demais latinos, barreira imposta, entre outros motivos pela fala. Quando atribuem o descobrimento do Brasil a Colombo e não a Cabral, o passado também é remexido e a irmandade latino-americana se dá não somente por proximidade, mas por nascimento propriamente dito. É interessante perceber que tal unidade fica ainda mais expresso no último dos versos que é cantado pelos dois cantores, cada um com a linguagem que expressou durante todo o trajeto da canção. O uníssono do canto deveria transformar-se em unidade de povos tão semelhantes (BRUZADELLI, 2010, p. 12).

5 (A. Algueró Jr., G. Moreu/ Versão de João de Barro)

O uso do espanhol nas letras das canções é visto como elemento vital para a possibilidade da Tropicália compor efetivamente o contexto musical ibero-americano.

Na literatura, temos a obra *Pan América* (1967), do arquiteto paulista José Agrippino de Paula, considerada um mito da então nascente contracultura brasileira. Através de seus vinte capítulos, cada qual escrito em um parágrafo, narra objetivamente as mais intensas e fantásticas aventuras do autor/protagonista no continente americano ao lado dos mitos contemporâneos que vão desde produtores, diretores de cinema, astros da música pop a desenhos animados e personalidades políticas. A densidade, a originalidade e o espontaneísmo de sua obra abordam entre outros temas, as relações históricas entre as sociedades tidas como desenvolvidas com as subdesenvolvidas, em uma linguagem hiperbólica que nos leva a imagens surreais e fragmentadas do imaginário coletivo dos anos 60, indo do psicodelismo *hippie* ao cenário político das ditaduras e guerrilhas, entre outras. Com uma linguagem insólita, seguia um dos objetivos principais daquela geração que era o de criar uma arte que fosse não apenas genuinamente brasileira e socialmente comprometida – como suas antecessoras imediatas –, mas também avançada, mesmo em relação ao que se fazia nos países do Primeiro Mundo (MACIEL, 2014, p. 144).

Os acontecimentos se desenrolam numa sequência onírica, sem obedecer às categorias de tempo e espaço; os personagens são imagens simbólicas, arquetípicas, delírios do narrador; o método de composição é arbitrário, anárquico, *pop* (MACIEL, 2014, p. 145). Um fluxo arrebatado afirma a liberdade da criação acima de todas as leis, normas, categorias, hábitos, expectativas ou o que for (MACIEL, 2014, p. 145) ganhando uma faceta do realismo fantástico.

Tal obra apresentou uma ruptura frente às estéticas literárias prevalecentes na época, indo além do bom gosto e afirmando uma identidade latino-americana:

[...] O texto é composto por blocos de palavras, sem parágrafos, em seções que podem ser compreendidas como capítulos. Não existem divisões formais. É o testemunho de um narrador mul-

tifacetado, mutante, que conta, em primeira pessoa, sua errância por vários mundos. Começa apresentando-se como um diretor de cinema em Hollywood, filmando a superprodução *A Bíblia*, com diversos ataques de megalomania. Alguns capítulos depois, está transitando por países da América Latina, sem respeitar fronteiras, como membro de um exército guerrilheiro. No final, assiste a destruição do planeta, que se transforma em estilhaços vagando pelo espaço. No meio de tudo isto, ícones originários dos mais diversos meios, como históricos, religiosos e, principalmente, do cinema hollywoodiano, inflam a narrativa (BENTO, 2008, p. 146).

De Hollywood como diretor de cinema a um guerrilheiro na América Latina, a epopeia desterritorializada alcança diversos países, caracterizados de forma vaga a fim de se ressaltar a ideia de uma grande pátria latino-americana (BENTO, 2008):

[...] Em Panamérica, a preocupação de se pensar o continente como um bloco único encontra ressonância na parte intermediária da narrativa, quando o narrador tem sua identidade deslocada de diretor de cinema em Hollywood para guerrilheiro na América Latina. Então, ele se desloca por diversos países, sem qualquer problema com fronteiras. Os locais por onde passa são apenas sugeridos por características mais ou menos precisas. Por exemplo, em uma parte em que o narrador diz estar em cima de uma montanha, onde há a imagem de um Cristo de braços abertos. A descrição remete, em uma primeira leitura, ao pensamento de que se trata do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. A reflexão, no entanto, mostra que a figura do Cristo encontra-se em muitas cidades brasileiras. Porém, se pensarmos em um clichê para ser exibido aos turistas estrangeiros, que pensam no Brasil metonimicamente representado apenas pelo Rio de Janeiro, a imagem remeteria inevitavelmente à conclusão de que se trata da capital carioca. Fato é que as características descritas no livro apenas sugerem o país em que o narrador guerrilheiro se encontra, estratégia que corrobora a intenção de representar a grande pátria latino-americana, em vez do Brasil (BENTO, 2008, p. 149).

A literatura fantástica, a história da América, o surrealismo, a literatura *beat*, o dadaísmo, a estética *pop*, a antropofagia oswaldiana como mote, entre outras miríades de possibilidades, caracterizaram a intensidade e a crítica de José Agrippino de Paula mediante ao sistema instituído, desterritorializando-se na arte e assim, como sugeria sempre, fazendo o seu “barulho”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Beira de mar beira de mar / beira de mar na América do Sul
um selvagem levanta o braço / abre a mão e tira um caju
um momento de grande amor de grande amor
Copacabana Copacabana / louca total e completamente louca
a menina muito contente / toca a Coca Cola na boca
um momento de puro amor de puro amor (*Jóia*, Caetano Veloso)

O presente capítulo teve como objetivo geral tratar da questão identitária nacional e suas relações com a latino-América através de canções e literatura tropicalista. O Modernismo brasileiro dos anos 1920 e sua ressignificação décadas depois com o Tropicalismo, permitiu uma reinvenção da arte e de se pensar o Brasil, colocando a tona seu caráter pluridentitário e complexo.

[...] O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalçados, evidenciando os limites das interpretações em curso (FAVARETTO, 2000, p. 55-56).

Afora a visão circense advinda das leituras oswaldianas, o Tropicalismo recebeu influências do Cinema Novo, das Artes Plásticas, da poesia concreta e do rock estrangeiro, além de manifestações culturais anteriores aos anos 1960. Exigiam de seu público uma postura interativa na medida em que o receptor deveria decifrar os signos mais ou menos ocultos, presentes tanto nas letras das músicas como nas capas de discos e nos shows, considerados verdadeiros *hapennings*. Caetano Veloso, um dos ícones tropicalistas afirma em 1966: “Sei que a arte que faço agora não pode pertencer verdadeiramente ao povo. Sei também que a arte não salva nada, nem ninguém, mas que é uma das nossas faces” (VELOSO *apud* HOLANDA, 1984, p. 28).

A alusão a uma identidade latino-americana é perceptível nas letras das canções e ritmos, expressos em canções tropicalistas a exemplo de *Soy loco por ti America*, o bolero *Lindonéia*, *Las Tres Cara-*

belas passando ao campo literário com a epopeia marcada por José Agrippino de Paula na vanguardista obra denominada *Panamérica*.

Augusto de Campos destaca o projeto latino-americano na Tropicália (FAVARETO, 2000, p. 95):

[...] Fundindo vários ritmos latino-americanos, inclusive a cumbia colombiana, Gilberto Gil, com a colaboração de Capinam, realizou esplendidamente um projeto acalentado por Caetano: o de criar uma música que integrasse toda a Latino-América, com sua problemática comum. Tropicalismo anti-Monroe: a América para os latinos americanos. Essa integração é realizada através da fusão de ritmos e do entrelaçamento da letra, onde português e castelhano passam um para o outro como vasos comunicantes, numa justaposição temática de todas as faixas sociais (CAMPOS *apud* FAVARETTO, 2000, p. 170).

O Tropicalismo e suas reverberações na música e na literatura independente (com poemas, obras literárias e publicações alternativas) que afloraram em fins da década de 1960 e durante a década de 1970 estão relacionados ao aspecto da experimentalidade inerente à época da contracultura e de alguma forma representou uma forma diferenciada de resistência frente ao momento de repressão vivido na América Latina, criando laços e fortalecendo as bases culturais de uma rica experiência, além das fronteiras culturais e territoriais instituídas. A experiência antropofágica tropicalista sugere nas palavras do poeta Régis Bonvicino (1983): “a idéia de um mundo não datado/minuto mútuo/tempo composto/gema gêmea/ de um outro” (RÉGIS BONVICINO, 1983).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. São Paulo: Editora Abril, 1976.

BAIANOS na TV: “Divino, Maravilhoso”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 out. 1968. Tropicália: um projeto de Ana de Oliveira. São Paulo. Reportagens históricas. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/baianos-na-tv-divino-maravilhoso>. Acesso em: 17 dez. 2018.

BENTO, Carlos Henrique. Pan e latina-América: o delírio épico de José Agrippino de Paula. **Ipotesis**, no. 1, p. 145 – 153. Juiz de Fora, jan./jul. 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/13-Pan-e-latina-Am%C3%A9rica.pdf>. Acesso em: 6 dez. 2018.

BONVICINO, Regis. **Sósia da Cópia**. São Paulo: Max Limonad, 1983.

BRITO, Jornard Muniz de. Porque somos e não somos tropicalistas. **Jornal do Comércio**. Pernambuco, p.3. abr., 1968.

BRUZADELLI, Victor Creti. Soy loco por ti, América: A retomada da tradição musical latina no Brasil pela Tropicália. In 9o. Encontro Internacional da ANPHLAC, 2010, Goiás. **Anais...** Universidade Federal de Goiás. Goiás, 2010. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/Bruzadelli%20VC.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2018.

BUENO, André Luiz de Lima. **Contracultura**: as utopias em marcha. 200f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1979.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: A História de uma Revolução Musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construções de identidades através da pintura. **Revista de História**, no. 153 (Dossiê “História das Américas”), p. 251-282, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19012>. Acesso em: 17 dez. 2018.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o Underground** através de Luiz Carlos Maciel. 256p. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHACAL, Ricardo Carvalho Duarte. **América**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1975.

CONTENTE, Renato. Manifesto Tropicalista, um senhor de 45 anos. **Jornal do Comércio**, Pernambuco, abr. 2013, p.6. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/04/20/manifesto-tropicalista-um-senhor-de-45-anos-80415.php> Acesso em: 17 dez. 2018. CONTIER, Arnaldo Daraya; FISCHER, Catarina Justus; FABRÍCIO, Ovanil; CARVALHO, Vera A. Assumpção Tavares de. O Movimento Tropicalista e a revolução estética. **Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura**. São Paulo: Editora Mackenzie, v. 3, n.1, p. 135-159, 2003.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. (Org). **A forma da festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Editora da UNB, Brasília, 2000.

DOMINGUES, Beatriz Helena. História e literatura na busca pela identidade na América Latina no século XX: a visão de Richard Morse. **História da**

historiografia. Ouro Preto, número 7, nov./dez. 2011, p. 173-199. Disponível em: <https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/291/207>. Acesso em: 17 de dez. 2018.

DUARTE, Rogerio. **Tropicaos.** Beco do Azougue, 2003.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim:** a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria.** São Paulo, Ateliê Editorial, 3.ed.,2000.

GONÇALVES, Daniel José. **O desbunde como manifestação política:** a identidade de gênero na obra de Ana Cristina César. 126p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

HERDER, Johann Gottfried Von. **Também uma filosofia da história para a formação da humanidade:** uma contribuição do século. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1995.

HOLANDA, Heloisa B de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60.** 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1984.

LONTRA, Hilda. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. In: HELENA, S. (org). **A forma da festa.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

MACIEL, Luiz Carlos. **O Sol da Liberdade.** (Org.). Patrícia Marcondes de Barros. Editora Vieira & Lent, Rio de Janeiro, 2014.

MONTEIRO, Roberto. Entrevista concedida à revista *Carta Maior*, em 2012. Disponível em: <http://outraspalavras.net/outrasmidias/uncategorized/reinaldo-montero-cuba-distancia-brasil-em-relacao-a-america-latina/>. Acesso em: 12 dez. 2018.

PAULA, José Agrippino de. **Pan América.** São Paulo, Papagaio, 2001.

PAULA, Marcelo Ferraz de. **A América Latina na Música Popular Brasileira:** dois idiomas e um coro-canção. *Revista Darandina*, Universidade de Juiz de Fora, volume 4, no.1, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/A-América-Latina-na-Música-Popular-Brasileira-dois-idiomas-e-um-coro-canção.pdf>. Acesso em: 6 dez. 2018.

RAMALHO, Christina; SANTOS, Everton. “Soy loco por ti, América”: Tropicalismo, Música e identidade latino-americana. **Revista de Estudos de Cultura.** São Cristóvão (SE), v. 4, n. 1, p. 65-78, 2018. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revoc/article/view/9499>. Acesso em: 12 dez. 2018.

ROMANO, Afonso S. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira.** Petrópolis/RJ. Editora Vozes, 1986.

SEVCENKO, Nicolau. Alegria é a prova dos nove: Hamlet com farofa. **Revista Bravo**, São Paulo, 1998. p. 23-24.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo. Cia das Letras, 1997.



4

CRISE DE IDENTIDADE NA PÓS-MODERNIDADE NAS PERSONAGENS LAURENTINA E MANDUME, DA OBRA “AS MULHERES DO MEU PAI”

Daiana Rosa Kelling Santurion¹

A identidade Nacional é formada por vários elementos que a compõem, como: o lugar de nascimento, seja região, estado ou país; os costumes e as tradições desses espaços; e as heranças culturais familiares.

Este trabalho tem por objetivo analisar as personagens: Laurentina e Mariano (Mandume), da obra: *As mulheres do meu pai*, do escritor angolano, José Eduardo Agualusa, que é dividida pelo escritor em quatro andamentos, ou seja, quatro partes que apresentam as trajetórias das personagens em alguns países do continente africano, como Angola, Namíbia e África do Sul.

¹ Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Tecnológica do Paraná e aluna externa da disciplina Cibercultura, do Mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) Campus Curitiba, PR.

A metodologia do presente estudo é baseada na pesquisa bibliográfica, tendo como norte a questão da construção da identidade, tema que será analisado a partir das personagens Laurentina e Mariano (Mandume).

Laurentina, busca sua identidade parental, ou seja, procura o seu verdadeiro pai e Mandume luta constantemente contra o racismo, sofrido em seu próprio país, Portugal, pois parte da sociedade não o vê como um português, mas sim como um estrangeiro. Em contraposição a isso, Mandume sente aversão ao país natal de seu pai, Angola, sentimento este que Laurentina não consegue entendê-lo.

Tendo em vista a análise da identidade nas personagens, o primeiro capítulo irá se deter nas personagens, Laurentina e Mandume, onde se buscará apresentar uma descrição de ambas. Laurentina, é uma jovem documentarista e Mariano é cinegrafista. Ambos são namorados e enfrentam dilemas sobre a identidade.

O segundo capítulo será dedicado a análise da identidade nas personagens: Laurentina e Mandume. Essa análise será feita a partir do referencial teórico que terá como base os estudos sobre a identidade cultural, nacional de Stuart Hall e, também, Zygnunt Bauman.

Por fim, nas considerações finais destaca-se que as personagens Mandume e Laurentina passam por uma crise de identidade, que redefine suas trajetórias de vida e a forma como lidam com a sua identidade nacional.

AS PERSONAGENS LAURENTINA E MANDUME

A personagem Laurentina é uma mulher jovem, de 1.75m de altura, de cabelos negros e lisos, olhos amendoados. A documentarista namora Mariano Maciel, jovem mais conhecido pelo apelido de Mandume, filho de um casal de angolanos, que deixou Angola na década de 1970, por medo de sofrer perseguição pelo governo por terem ideais socialistas.

Laurentina nasceu em Moçambique, filha de Dário, português e de Doroteia. Tornou-se documentarista devido a influência de duas paixões do pai, a fotografia e o cinema. Logo no início do enredo, é

evidente o interesse de Laurentina sobre o continente africano. Isso é marcado quando ainda na faculdade, uma professora lhe pergunta se tinha “um lado africano”. Ela responde que “por acaso tenho”. “- É onde me sento” (AGUALUSA, 2012, p. 103).

Através de uma carta deixada pela mãe ela fica sabendo que foi adotada quando recém-nascida. E o pai, Dário lhe conta o nome de seu verdadeiro pai, que se chamava Faustino Manso, um músico angolano.

Com isso, Laurentina decide fazer um documentário sobre a vida de Faustino Manso. Quando Laurentina diz ao seu pai, Dário, que iria voltar a África, ele fica “horrorizado”:

- Fiquei horrorizado quando me disse que pretendia regressar a África?...
 - Enlouqueceste? O que vais procurar em África?
 - Raízes. Queria procurar raízes.
 - Raízes têm as árvores – gritei-lhe -, nem eu nem tu somos africanos.
- (AGUALUSA, 2012, p. 28)

Nesse trecho, Laurentina demonstra interesse em buscar sua identidade e o pai, Dário, confessa que tanto ele como ela, não são africanos.

Em outro trecho da obra, quando Laurentina fica enferma, febril devido ao paludismo, ela é atendida por um médico chamado Amândio Pinto de Sousa. Após esse primeiro encontro com o médico, Laurentina o encontra uma segunda vez no hospital e ele revela que Faustino Manso era estéril. Diante dessa situação Laurentina confessa ao médico que queria conhecer o seu pai biológico: “Achei que se o conhecesse talvez isso me ajudasse a conhecer-me melhor a mim mesma” (AGUALUSA, 2012, p. 235).

Esse depoimento da personagem demonstra a crise de identidade a qual ela se encontra devido a mentira criada pelo seu próprio pai. Dário, seu pai, foi capaz de criar essa grande mentira para proteger a si mesmo, de uma “verdade” que negou contar para a sua filha.

Diante de tal confissão, o médico, Amândio Pinto de Sousa, diz a Laurentina que pode levá-la à sua verdadeira mãe, Alima.

Com o tempo, Laurentina acaba se envolvendo emocionalmente com Bartolomeu Falcato, tanto que depois de uma noite juntos, ela

fica grávida. No dia no qual Laurentina decide contar de sua gravidez a Bartolomeu ela desiste pois ele diz a ela que havia engravidado outra moça, chamada Merengue.

Laurentina fica sabendo através de uma carta, da mãe, Alima, o nome de seu verdadeiro pai, e para a sua surpresa dela é Dário, seu pai de sempre.

É válido lembrar que, uma das mulheres de Faustino Manso, a curandeira, Dona Ana de Lacerda, quando conheceu Laurentina, lhe confessou que havia se apaixonado por outro homem, um português. Esse português era Dário, pai de Laurentina.

Esse fato é confirmado quando Laurentina conhece a filha de Dona Ana de Lacerda, ela vê em sua frente seu rosto refletido.

Afinal foi fácil: reconheci-a, reconhecendo-me. Juliana sou eu depois de uma noite mal dormida. Uma mulher de 34 anos, olhos amendoados, distraídos, com olheiras um pouco mais largas e mais fundas do que as minhas. Boca cheia, cabelos negros, corridos, pele queimada. A voz mansa como uma manhã de domingo (AGUALUSA, 2012, p. 198, 199).

Na situação narrada acima, Laurentina, inconscientemente, descobre que Juliana é sua irmã. Para descobrir sua verdadeira identidade parental, Laurentina teve que percorrer a peregrinação vivida por alguém que não tinha nenhuma relação familiar com ela. Tudo isso, devido a mentira criada por seu pai legítimo.

Como punição ao seu pai, Laurentina recusa-se a dizer o nome do pai do filho que ela esperava, pois para ela, a identidade parental já não tinha mais importância.

Mariano Maciel (Mandume) é o filho do meio do casal angolano, Marcolino e Manuela. Em Luanda, Angola, o casal mantinha ideais socialistas e de liberdade e naquele tempo, eles tinham aversão a Portugal. Porém, foram estudar em Portugal, e em 1975 casaram-se. Marcolino estudava arquitetura e Manuela, enfermagem. Logo depois de formados queriam regressar a Angola.

Contudo, em 1977, ano que Mariano nasceu em Portugal, dois irmãos de seu pai foram fuzilados em Luanda, acusados de envolvimento em uma tentativa de golpe de Estado. Por esse motivo, o

pai de Mandume, Marcolino requereu a nacionalidade portuguesa e nunca mais voltou a seu país de origem.

Esse afastamento de Marcolino, de sua terra natal denota uma certa aversão de Angola e a mesma foi transferida conscientemente ou inconscientemente para o filho, Mandume.

Essa aversão pode ser vista quando Laurentina afirma que Mandume não tinha nenhum interesse em dizer o significado de seu nome angolano, Mandume, nome escolhido pelos seus pais para homenagear a um rei “soba cuanhama que se suicidou durante uma batalha, no sul de Angola, contra tropas alemãs” (AGUALUSA, 2012, p. 24). Esse descaso de Mandume pela cultura herdada de seus pais e pelo continente africano irritava Laurentina.

Irrita-me o desprezo que demonstra em relação a África. Mandume decidiu ser português. Está no seu direito. Não creio, porém, que para se ser um bom português tenha de renegar todos os seus ancestrais. Eu sou certamente uma boa portuguesa, mas também me sinto um pouco indiana; finalmente, vim a Angola procurar o que em mim possa haver de africano (AGUALUSA, 2012, p. 25).

Na citação acima, fica evidente a forma que Mandume e Laurentina tratam a identidade nacional de ambos, que é formada por várias nacionalidades. Ele, renega sua ancestralidade angolana e ela, além de se autodenominar portuguesa, não repele sua ancestralidade indiana e a possível angolana.

Quanto a repulsa do pai, Marcolino, por África, fica evidente quando o mesmo não queria que Mandume fosse para o continente africano. Em uma conversa com Laurentina, Mandume diz que seu pai pediu para ele ter cuidado em África, com toda a gente, principalmente com as pessoas mais simpáticas e falantes, àquelas que ao invés de um aperto de mão abrem logo os braços: “Primeiro, abraçam-te filho, depois estrangulam-te” (AGUALUSA, 2016, p. 28). E logo depois dessa afirmação, Mandume, comenta a Laurentina que o pai: “Não precisava prevenir-me. Nunca gostei de África. Vi como África destruiu os meus pais” (AGUALUSA, 2012, p. 28).

A partir dessa negação do pai de sua identidade nacional, causada pela perseguição que faziam em Angola às pessoas que defendiam os

ideais do socialismo, é possível entender a aversão que Mandume sentia de Angola.

Logo, ao chegar em Angola, na cidade de Luanda, Mandume não se sente nada confortável, pois a cidade lhe parece desorganizada e com muitos ruídos.

Se fosse uma ave, Luanda seria uma imensa arara, bêbada de abismo e de azul. Se fosse uma catástrofe, seria um terramoto: energia insubmissa, estremecendo em unísono as profundas fundações do mundo. Se fosse uma mulher, seria uma meretriz mulata, de coxas exuberantes, peito farto, já um pouco cansada, dançando nua em pleno carnaval.

Se fosse uma doença, um aneurisma.

O ruído sufoca a cidade como um cobertor de arame farpado. Ao meio dia o ar rarefeito reverbera. Motores, milhares e milhares de motores de carros, geradores, máquinas convulsas em movimento (AGUALUSA, 2012, p. 45).

Mandume só aceitou viajar à Luanda porque ele acreditava que a viagem o aproximaria de Laurentina. Mas a aversão à cidade aumentava cada vez mais. “Esta cidade é um somatório de horrores: pobreza mais racismo mais estupidez mais ignorância mais conservadorismo mais machismo mais intolerância mais arrogância mais ruído muito ruído. Ruído por toda a parte, e a todas as horas do dia e da noite” (AGUALUSA, 2012, p. 46).

Mandume se considerava feliz por ter nascido em Lisboa e ser português, mas relata que em uma fase de sua vida, na adolescência, teve dúvidas a que mundo pertencia, já demonstrando uma crise de identidade. Ele próprio comenta: “Não há quem enfrente crises de identidade” (AGUALUSA, 2012, p. 46).

No capítulo do livro “As mulheres do meu pai”, intitulado como “Lugar e Identidade”, Mandume relata o preconceito que sofria em Portugal e que colocava a sua identidade territorial em dúvida. Tanto que ele repetia para si mesmo, em silêncio: “Eu não sou daqui. Eu não sou daqui. Eu não sou daqui” (AGUALUSA, 2012, p. 98). Neste capítulo, Mandume conta que algumas pessoas ao verem e ouvirem seu sotaque, logo lhe perguntavam: “- Não é angolano, pois não?” (AGUALUSA, 2012, p. 98) E quando ele dizia que era português,

algumas pessoas entendiam que ele era torcedor do time Portugal e diziam a ele que eram torcedores de outro time, como exemplo dado pela personagem, do time Sporting.

Nesse capítulo, a personagem também relata o dia que ele foi contratado para filmar um documentário sobre os grupos de extrema direita de Portugal:

Em determinada altura tínhamos de documentar uma manifestação em Lisboa contra os imigrantes. [...] Contei cinquenta jovens, quase todos musculosos, muitos de cabeça raspada, com caveiras e suásticas tatuadas nos braços. A maioria vestia t-shirts negras. Nas t-shirts podia ler-se – ‘A coisa está preta’. Não senti medo, nem sequer me apercebi que houvesse perigo, a não ser quando já era demasiado tarde. Subitamente um dos rapazes espetou-se diante de mim aos gritos:

- Preto! Preto! Volta para a tua terra, preto! (AGUALUSA, 2012, p. 98).

Mesmo sendo um cidadão português, Mandume sofreu xenofobia pelo grupo de extrema direita, só por causa do também preconceito e intolerância racial. O grupo acreditava no estereótipo de que todo português deve ser branco.

A situação acima citada deixou Mandume com muita raiva, tanto que chutou a sua câmara com tanta força, e que por isso ficou mancando durante uma semana. Logo depois da fúria, veio a tristeza.

Mandume trabalhou por vários meses com Larentina em África, porém, pelo fato de ambos terem desfeito a relação amorosa por causa de Laurentina não mais amá-lo, ele decide voltar à Portugal e novamente é vítima de preconceito racial. Logo, ao chegar ele exclama feliz, dentro do táxi: “- Lisboa está tão bonita!”. E o taxista, comenta:

- Como disse?!

- Lisboa está tão bonita!...

- Lisboa está bonita?! Bonita?! Como pode dizer um disparate desses? Isto nunca esteve tão mal, uma choldra! Você não percebe porque é estrangeiro...

- Eu não sou estrangeiro, meu caro senhor, sou português!

- Você é português? Ah! Ah! Então sou sueco!... Há uns três meses talvez tivesse preferido ignorar o comentário. Agora não. Expliquei-lhe que havia nascido em Lisboa, filho de pais angolanos, e que podia ter escolhido ser angolano. Mas escolheu ser português.

Ele, o desgraçado, não tivera escolha – era português por uma imposição do destino. O homem olhou-me atordoado, e não retorquiu. (AGUALUSA, 2012, p. 339-340)

Percebe-se que a personagem Mandume sofre uma crise de identidade, causada pelo preconceito sofrido por ele por ser negro, pois parte da sociedade, sendo aqui nessa situação, representada pelo taxista, não o vê como português por causa da sua cor de pele. Por outro lado, Mandume nutre um preconceito da terra natal de seus pais. Ele vê essa pátria cheia de defeitos, tem uma aversão enorme à cidade de Luanda, capital de Angola.

Nesse sentido, percebe-se que a personagem Mandume se refere ao país de origem de seus pais com a mesma carga de repulsa a qual pode ser identificada como uma espécie de transferência do preconceito que ele sofre em Portugal, sendo provavelmente uma manifestação inconsciente da personagem, o que acaba reafirmando uma das manifestações conflituosas que permeiam o processo identitário ao longo da obra.

Para análise da identidade nas personagens Laurentina e Mandume serão abordados alguns apontamentos referentes à identidade, de acordo com Stuart Hall e Zygmunt Bauman.

IDENTIDADE CULTURAL NACIONAL

A identidade tem se destacado como uma questão central nas discussões contemporâneas, no contexto das reconstruções globais das identidades nacionais e étnicas e da emergência dos “novos movimentos sociais”, os quais estão preocupados com a reafirmação das identidades pessoais e culturais. Esses processos colocam em questão uma série de certezas tradicionais, dando força ao argumento de que existe uma crise de identidade nas sociedades contemporâneas (WOODWARD, 2013, p. 67- 68).

O livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, fornece elementos para a construção desse estudo, conforme será apresentado a seguir. Para introduzir o tema, é necessário ter em mente o conceito que o autor traz sobre a identidade. Ele estabelece

três concepções sobre identidade: o sujeito do iluminismo², o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo, é masculino, centrado e domina a razão. Segundo Hall (2006, p. 11) “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa”. Logo, sendo uma concepção descrita pelo autor como muito “individualista”, em contraposição a visão teocêntrica, característica do período histórico anterior, a Idade Média, também chamada “Período Medieval” ou ainda “Idade das Trevas”.

Na segunda concepção, o sujeito sociológico, Hall afirma que a “identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 2006, p.11). Ou seja, como autor afirma, a identidade “preenche o espaço entre o ‘interior’ (mundo pessoal) e o ‘exterior’ (mundo público), estabelecendo uma maior interação entre a esfera do público e do privado.

A terceira concepção sobre identidade, segundo Hall (2006, p.12), “o sujeito pós-moderno”, é formado por várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” é a que se faz pertinente ao estudo do presente trabalho, pois tendo em vista que as personagens aqui analisadas pertencem a esse momento histórico, qual seja pertencente ao final do século XX e início do século XXI.

Segundo Stuart Hall (2006, p. 9), as identidades modernas, desde o final do século XX, estão fragmentadas em relação as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Conforme o autor, essas paisagens, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais.

² “Iluminismo foi um **movimento intelectual** que ocorreu na Europa do século XVIII, e teve sua maior expressão na França, palco de grande desenvolvimento da Ciência e da Filosofia. Além disso, teve grande influência no contexto cultural, social, político e espiritual em diversos países. Também conhecido como “**Época das Luzes**”, este foi um período de transformações na estrutura social na Europa, onde os temas giravam em torno da **Liberdade**, do **Progresso** e do **Homem**. O Iluminismo foi um processo desenvolvido para corrigir as desigualdades da sociedade e garantir os direitos naturais do indivíduo, como a liberdade e a livre posse de bens. Os iluministas acreditavam que Deus estava presente na natureza e também no próprio indivíduo, sendo possível descobri-lo por meio da razão.” Disponível em: <https://www.significados.com.br/iluminismo/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um 'sentido de si' estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma 'crise de identidade' para o indivíduo (HALL, 2006, p. 9).

A citação acima pode ser compreendida através do contexto no qual é relatada a história das personagens Laurentina e Mandume, pois além de ocorrer no início do século XXI, período que compreende a questão da identidade através dos estudos da corrente teórica definida como pós-modernidade³. Nesse contexto da chamada modernidade tardia (a segunda metade do século XX), o sujeito, ou no caso, as personagens são caracterizadas como “fragmentadas”, com relação à nacionalidade de maneira geral e especificamente, as questões relativas à raça e a descendência familiar.

Portanto, nesta análise das personagens, a questão da identidade cultural nacional é o ponto chave. Uma das principais fontes de identidade cultural, segundo Hall (2006, p. 47) é constituída pelas “culturas nacionais em que nascemos”. O autor explica que quando nos definimos a partir de um gentílico, por exemplo, que somos portugueses ou africanos ou brasileiros, falamos metaforicamente, pois essas identidades “não estão impressas em nossos genes”. De acordo com Hall, não nascemos já com as identidades nacionais, “elas são formadas e transformadas no interior da representação.” (2006, p. 48) Hall, exemplifica a ‘representação’ através do termo “inglês”,

Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ (*englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural.

3 “O Pós-modernismo, segundo Tomaz T. da Silva (2016, p. 111) “é um movimento intelectual que proclama que estamos vivendo uma nova época histórica, a Pós-Modernidade, radicalmente diferente da anterior; a Modernidade. O pós-modernismo não representa, entretanto, uma teoria coerente e unificada, mas um conjunto variado de perspectivas, abrangendo uma diversidade de campos intelectuais, políticos, estéticos, epistemológicos”.

Hall, afirma que as culturas nacionais começaram a ser validadas a partir da era moderna, pois antes, na era pré-moderna, eram dadas “à tribo, ao povo, à religião e à região.” “As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada” (2006, p. 49).

O surgimento da cultura nacional acarretou na criação de padrões de alfabetização universais, dando origem a uma única vernacular, “como meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como por exemplo, um sistema educacional nacional” (HALL, 2006, p. 49-50).

Mandume e Laurentina são exemplos de indivíduos que sofrem essa crise de identidade. Essa crise de identidade na modernidade é vista na personagem Mandume, no tocante à nacionalidade que por causa do preconceito que sofre em sua terra natal, chega a negá-la. Quando a Mandume ouve de um jovem de extrema direita, que manifestava contra os imigrantes: “- Preto! Preto! Volta para a tua terra, preto!”, isso provoca nele, uma negação à sua nacionalidade pois repetia a si mesmo: “Eu não sou daqui. Eu não sou daqui. Eu não sou daqui” (AGUALUSA, 2012, p. 98).

Aqui percebe-se duas situações que envolvem a ideia de identidade. A primeira, do jovem de extrema direita que delimita a identidade nacional a partir das características físicas, como a cor da pele. Como Hall comenta em seu livro, a diferença genética é “o último refúgio das ideologias racistas” e é evidente que o jovem de extrema direita, com ideais neonazistas se baseou na cor da pele de Mandume, para classificá-lo como imigrante.

Como Hall observa, “a diferença genética não pode ser usada para distinguir um povo de outro”, pois,

A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é uma categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas- a cor da pele, textura do cabelo, características físicas corporais, etc. – como

marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (HALL, 2006, p. 63).

Para Hall, pertencemos biologicamente a uma mesma raça, qual seja, humana, todas as demais reflexões sobre raça recaem em uma análise meramente discursiva, culturalmente construída. Em sendo assim, o pré-conceito do jovem de extrema-direita ao fazer uso da diferença de cor para determinar se Mandume era português ou imigrante, é produto de uma construção cultural discursiva e que acabou causando uma crise de identidade no cinegrafista, sendo esta a segunda situação envolvendo o fato. A exclusão sofrida por Mandume, por parte do jovem de extrema direita, como português provocou também nele a não aceitação de Portugal como sua pátria.

Um movimento tem causado uma mudança na identidade nacional: a globalização. O termo globalização, segundo Anthony McGrew (1992, *apud* Hall, 2006, p. 67) se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de tempo-espaço, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado.

A globalização, segundo Hall, não é um fenômeno recente, porém desde a década de 1970 “tanto o alcance como o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e laços entre as nações” (HALL, 2006, p. 68). A globalização, segundo Hall pode acarretar três possíveis consequências às identidades culturais:

- As identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado da homogeneização cultural de do pós-moderno global.
- As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência a globalização.
- As identidades estão em declínio, mas as novas identidades-híbridas estão tomando seu lugar (HALL, 2006, p. 69).

No próximo subcapítulo será analisada a contribuição de Zygmunt Bauman para os estudos de Identidade, no qual o autor fundamenta os seus estudos, por meio de uma relação contraditória,

qual seja a proibição de viver no seu próprio país, em razão dos seus ideais contrários ao *status quo* vigente a época.

A IDENTIDADE NACIONAL PARA ZYGMUNT BAUMAN

O sociólogo, Zygmunt Bauman (2005, p. 15), em seu livro: “Identidade”, introduz o tema identidade nacional, narrando uma situação pessoal de que quando ele recebeu o título de doutor *honoris causa* na Universidade de Charles, Praga, lhe perguntaram se durante a cerimônia ele preferia que tocasse o hino de sua terra natal, a Polônia, país em que não pôde permanecer, pois lhe foi tirado o direito de lecionar, ou o hino da Grã-Bretanha, país no qual ele escolheu viver e também foi escolhido por meio de uma oferta de emprego.

Para responder tal situação Bauman analisou que, na Grã-Bretanha ele era “um estrangeiro, “um refugiado de outro país”, um recém-chegado” ao país, e que em seu país de origem fazia mais de trinta e tantos anos que havia sido privado de sua cidadania polonesa. Ele, ao ouvir a sugestão de sua companheira, Janina, decidiu escolher o hino europeu demonstrando assim a sua profunda crise de identidade.

O sociólogo afirma que ele só foi pensar sobre sua identidade nacional quando foi obrigado a deixar o seu país de origem, a Polônia, e pedir asilo na Grã-Bretanha. Bauman afirma que a identidade definida em termos da nacionalidade lhe foi negada e tornou-se impossível.

Como Zygmunt Bauman comenta, existem “comunidades de vida e de destino”, no caso vivido por ele, a primeira integra a sua terra natal e a segunda a Grã-Bretanha. De acordo com o autor, ele só refletiu sobre a sua identidade nacional porque lhe foi negado o direito de ele viver em sua terra natal.

Muitos, segundo Bauman, esperam que ele se autodefinia enquanto a sua identidade nacional, porém não é uma tarefa fácil, pois,

Uma vez tendo sido obrigado a me mudar, expulso de algum lugar que pudesse passar pelo meu ‘habitat natural’, não haveria um espaço a que pudessem considerar-me ajustado, como dizem, cem por cento. Em todo e qualquer lugar eu estava – algumas vezes ligeiramente, outras ostensivamente – ‘deslocado’(BAUMAN, 2005, p. 18).

A questão da identidade, no tocante a nacionalidade, devido ao contexto vivido por Bauman recebe um destaque particular. Porém, não aconteceu somente com o sociólogo, como ele mesmo afirma: “Eu compartilho essa sorte com milhões de refugiados e migrantes que o nosso mundo em rápido processo de globalização produz em escala bastante acelerada” (BAUMAN, 2005, p. 18).

Essa informação é logo confirmada com as manchetes de jornais, pois há um número muito grande de refugiados e migrantes no mundo inteiro, que ora tiveram que exilar-se de seu país de origem por causa de efeitos naturais, como o terremoto no Haiti que aconteceu em 2010, que provocou morte e a migração de muitos haitianos refugiados, ora por declínios, embargos econômicos, guerras nacionais, como visto, na Venezuela e em alguns países do continente africano, especialmente aqueles situados no norte.

De acordo com Bauman, a identidade nacional não surgiu naturalmente na sociedade, ela é consequência de um processo histórico específico que está associado ao estabelecimento do Estado moderno na conjuntura europeia do século XIX, em contraposição aos Estados absolutistas.

A ideia de ‘identidade’, e particularmente de ‘identidade nacional’, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um ‘fato da vida’ autoevidente. Essa ideia foi ‘forçada’ a entrar na *Lebenswelt*⁴ de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção* [...] A identidade só poderia ingressar na *Lebenswelt* como uma tarefa – *uma tarefa ainda não realizada, incompleta*, um estímulo, um dever e um ímpeto à ação. E o nascente Estado moderno fez o necessário para tornar esse dever obrigatório a todas as pessoas que se encontravam no interior da soberania territorial (BAUMAN, 2005, p. 26).

O Estado moderno usou a ideia de identidade nacional para “legitimar a exigência de subordinação incondicional de seus indivíduos” (BAUMAN, 2005, p. 27). De acordo com o autor a ‘nacionalidade’ era a única encontrada nos documentos de identidade e passaportes, sendo que as outras identidades tinham de ser certificadas por órgãos

4 (mundo vivo)

autorizados pelo Estado. Se não fossem autorizados e nem reconhecidos, seu portador era considerado “um impostor, um vigarista.”

Atualmente, com o advento da atual etapa do processo de globalização, o Estado não tem mais o poder ou não tem mais o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação (BAUMAN, 2016, p. 34).

O sociólogo (2005, p. 33) cita texto de um cartaz espalhado nas ruas de Berlim em 1994, que segundo o autor, “ridicularizava a lealdade a estruturas que não eram mais capazes de conter as realidades do mundo.” Essas realidades do mundo possibilitadas pela globalização. “Seu Cristo é judeu. Seu carro é japonês. Sua pizza é italiana. Sua democracia é grega. Seu café, brasileiro. Seu feriado, turco. Seus algarismos, arábicos. Suas letras, latinas. Só seu vizinho é estrangeiro.”

Com relação ao texto escrito no cartaz em Berlim, é evidente que é feito uma crítica à questão da identidade nacional e Bauman também evidencia que a globalização causou esse encontro multicultural de identidades que podem ser encontradas nos sujeitos “pós-modernos”.

As personagens Mandume e Laurentina passam por conflitos de identidade atuais, de pessoas que vivem na pós-modernidade e são fragmentadas. Mandume, ao mesmo tempo que oscila entre aceitar e não aceitar sua pátria Portugal como legítima, sendo essa oscilação provocada pelo preconceito que sofre por uma parte da sociedade portuguesa, por vê-lo como um estrangeiro e não como um português. Já, Laurentina, que tinha sua identidade como portuguesa, mas também aceitava a sua descendência indiana e uma possível angolana, viu-se em desespero ao saber que seu próprio pai lhe fez desacreditar de sua paternidade, inventando uma mentira para acobertar sua traição. Isso causou uma crise de identidade em Laurentina,

Tanto Mandume, através do preconceito que sofria e Laurentina, através da mentira de seu pai, sofreram uma certa negação da identidade nacional, o que lhes causou uma crise de identidade. Hall, afirma que as culturas nacionais começaram a ser validadas a partir da era moderna, pois antes, na era pré-moderna, eram dadas “à tribo, ao povo, à religião e à região.” “As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada” (2006, p. 49).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resultado deste trabalho ficou evidente que a questão da identidade é um processo atual e envolve as personagens analisadas, Laurentina e Mandume. É possível observar que dentre as temáticas abordadas na obra tem destaque a questão identitária que se desdobra como o fio condutor dos conflitos vivenciados pelas personagens.

De acordo com a análise feita através das leituras de Stuart Hall e Zygmunt Bauman, chega-se à conclusão que as personagens Mandume e Laurentina passam por conflitos de identidade atuais, de pessoas que vivem na pós-modernidade e são fragmentadas.

Laurentina e Mandume viam a questão da identidade nacional de forma diferente. Laurentina, no primeiro momento, motivada por uma mentira de seu pai, Dário e também pelo trabalho como documentarista, ela percorre países do continente africano para documentar a vida de um músico, Faustino Manso, angolano, que havia deixado uma mulher e filhos, em cada lugar que residiu.

Dário havia lhe dito que seu pai biológico era Faustino Manso. Porém, no final, ela descobre que a verdadeira identidade do seu pai, é o próprio Dário. No primeiro momento, a personagem Laurentina aceita sua identidade nacional portuguesa. Porém, tampouco lhe importava que sua identidade nacional pudesse estar relacionada a um país africano ou ainda de origem europeia, pois o seu vínculo identitário era de pertencimento a um núcleo familiar.

Mandume tinha claro que sua identidade nacional era a portuguesa, porém, motivado pelo preconceito racial que sofria em Portugal, praticado por parte da sociedade, chegou a negá-la. Ao mesmo tempo, que negava sua identidade nacional portuguesa, também negava a identidade nacional de seus pais, que eram angolanos, através do asco que sentia de Angola.

Ambas personagens são exemplos de sujeitos fragmentados da pós-modernidade. O advento da identidade nacional surgiu de forma imaginada, se deu na era moderna, foi quando surgiu a ideia de Estado nação, pois antes, na era pré-moderna, eram dadas “à tribo, ao povo, à religião e à região” (HALL, 2006, p. 49) O Estado moder-

no usou a ideia de identidade nacional para “legitimar a exigência de subordinação incondicional de seus indivíduos” (BAUMAN, 2005, p. 27) No pós-modernismo, como consequência da globalização, os sujeitos tornaram-se fragmentados e com a crise de identidade.

Por fim, as personagens Laurentina e Mandume, representam indivíduos que passam por uma crise de identidade causada por problemas da pós-modernidade; ela, pela busca do pai que sempre esteve ao seu lado, e ele por não ser aceito como legítimo português, por uma parte da sociedade portuguesa.

Conclui-se que, Laurentina e Mandume não são frutos de uma só uma identidade nacional, mas sim de todas as que herdaram de seus pais.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **As mulheres do meu pai**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 11. ed., 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. O fim das metanarrativas: o pós-modernismo. *In: Documentos de identidade*: uma introdução às teorias do currículo. 3. Ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 111.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In: Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. Identidade e diferença*: a Perspectiva dos Estudos Culturais 13. Ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.



5

5

BRECHT E AD FRANCESA EM COLLATERAL: COMPOSIÇÃO ENTRE PROPOSTAS ASSINCRÔNICAS PARA UMA CLASSIFICAÇÃO

Maurini de Souza¹

Collateral é uma série dramática policial britânica, criada e roteirizada por David Hare, de 2018, e que recebe o selo Original Netflix. É uma minissérie composta por quatro episódios² com 58 minutos de duração (total de 3 horas e 52 minutos); conta com a atuação de Carrey Mulligan, Jeany Spark, Nicola Walker, John Simm e mais 67 atores (segundo relação de elenco do site IMDB³).

A série trata do assassinato de um entregador de pizza na cidade de Londres e da investigação; a policial responsável pelo caso é Kip Glaspie (Mulligan), famosa como a ex-atleta (saltadora de varas) que sofreu um acidente em uma competição. A assassina é a capitã do exército Sandrine Shaw (Spark), filha de um herói de guerra, e é apresentada ao público no início do primeiro episódio, ao se livrar das provas do crime; uma moça, que se drogava nas proximidades,

1 Doutora em Sociolinguística; UTFPR; mauriniss@gmail.com.

2 Assinalados aqui como ep.1, ep.2, ep.3, ep. 4.

3 Disponível em https://www.imdb.com/title/tt6729080/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast. Acesso em: 17 set. 2018.

viu o homicídio, mas demorou para testemunhar porque teve medo de incriminar sua namorada e protetora, a vigária anglicana Jane (Walker); e o assassinato se deu após a entrega de pizza para a ex-mulher do deputado David Mars (Simm), que pedia pizza como suporte para a entrega de maconha. Os quatro personagens principais são britânicos e fazem parte de instituições do país: polícia, exército, igreja e política.

Paralelamente a isso, permeada por ação e suspense, a série apresenta uma crítica sobre a relação conflituosa e conturbada da Inglaterra com seus imigrantes. O parceiro de Glaspie é negro; a testemunha e namorada de Jane é vietnamita; a ex-mulher de David é israelense; e o que encomenda o crime é um traficante de imigrantes, que usa a mentira de que o entregador de pizza, um imigrante iraquiano, era terrorista como argumento para convencer Sandrine ao assassinato. A causa verdadeira da encomenda de morte foi o registro, pela vítima, do tráfico de imigrantes feito por ingleses.

Brecht foi teórico, diretor e escritor de teatro; nascido em 1898, dedicou-se a apresentar uma arte que visava à formação do senso crítico e posterior transformação da sociedade. Para ele, o mundo necessitava de transformação e isso o levou a “por mãos à obra em busca de novos processos” (1978, p. 5) com vistas ao entendimento e reprodução de um mundo “suscetível de modificação”.

Dentre os aspectos apontados pelo teórico, destacou-se, para a escolha do objeto de pesquisa (*Collateral*), o que o autor chamou de “astúcia especial” para divulgar a verdade: “Em todas as épocas, a astúcia tem sido utilizada para divulgar a verdade, sempre que esteve subjugada e oculta” (BRECHT, 1967 p. 27); cita, como exemplo, Confúcio, que modificou palavras das velhas lendas, a fim de abrir lugar para “uma nova interpretação da história”. Nesse sentido, para o teórico, a mudança nas palavras seria uma estratégia para tirar delas “sua mística podre” e, assim, mesmo em um contexto de opressão, seria possível apresentar um sentido que possibilitasse a formação da crítica no receptor. Brecht apresenta outros autores, de outros tempos – Moore, Lênin, Voltaire, Shakespeare, Jonathan

Swift, um poeta egípcio de quatro mil anos atrás -, com outras estratégias, na mesma direção. E explica:

A divulgação do pensamento, não importa em que terreno seja, é sempre útil à causa dos oprimidos. Uma divulgação assim é muito necessária. Em governos que servem à exploração, o pensamento tem cotação baixa, como baixo é considerado tudo o que é útil aos oprimidos. (...) Os famintos são insultados como comilões; os que nada têm para defender são apontados como covardes; os que duvidam dos opressores são acusados de duvidar de suas próprias forças; os que reclamam salários por seu trabalho são chamados de vagabundos, etc. Sob tais governos, o ato de pensar, em geral, é considerado como baixo e suspeito. (...) Isto é, devemos dizer como podem ser alteradas as relações de propriedade dos meios de produção, mesmo participando dos lucros. E devemos agir com muita astúcia (BRECHT, 1967, p. 31).

E assim Brecht chama de “astúcia” a capacidade de inserir, em contextos aparentemente consoantes ao sistema dominante e mesmo participando dele, elementos que desestremem esse sistema. É nesta proposta que se insere a série *Collateral* nos sentidos que se busca trazer à tona neste artigo. Defende-se aqui que David Hare, autor inglês premiado internacionalmente⁴ por obras que se consagraram pela qualidade com que se apresentam críticas históricas, econômicas e sociais, mesmo “participando dos lucros” de uma sociedade que aponta como opressora, apresenta as tramas entre os personagens dessa sociedade em *Collateral* com o objetivo de ampliar os sentidos sobre a situação do imigrante na Inglaterra, apresentando ao público os diferentes discursos dos personagens, ingleses e não ingleses silenciados pelas grandes mídias, a fim de que, por meio da constituição dessas identidades, seja possível a formulação de um pensamento crítico sobre o assunto.

E é nesse momento que se apresenta a conjugação teórica que se propõe neste estudo. Bertolt Brecht morreu em 1956. Dez anos depois, Michel Pécheux começa a publicar seus escritos, iniciando as propostas da Análise do Discurso francesa. Além dessa assincronia, há o diferencial do trabalho: o fazer de Brecht não era analíti-

4 Ele foi indicado para Oscar, Globo de Ouro, Bafta, Festival de Berlim, entre outros. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0002376/awards>. Acesso em: 12 out. 2018.

co, mas artístico; o de Pêcheux não era artístico, mas analítico. Os dois, porém, conjugam o olhar marxista por viés não tradicional: para Brecht, a síntese dialética deveria se dar na sociedade, considerando o público como antítese do palco (tese), em oposição à visão do realismo marxista predominante na época, na qual a dialética se completaria no palco (SOUZA, 2005); para Pêcheux, seu tempo é o em que o marxismo busca “casar-se ou contrair relações extraconjugais” (PECHEUX, 2008, p. 16). Assim, Pêcheux “casa” o materialismo histórico com pressupostos psicanalíticos e linguísticos para a formulação da sua metodologia.

Dessa maneira, para demonstrar em que instâncias *Collateral* pode ser classificada como uma obra consoante à dialética brechtiana, apresentam-se elementos para se entender da onde partem os discursos da série e os sujeitos que emergem de tais discursos, por meio das propostas de Pêcheux e da pesquisadora da AD francesa no Brasil, Eni Orlandi (2001, 2007), que explica o pensamento que fundamenta essa proposta: “As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados; o sujeito é heterogêneo e cheio de contradições. Por isso, o discurso pode ser definido como efeito de sentidos entre interlocutores” (ORLANDI, 2001, p. 21). A análise parte do pressuposto de que a heterogeneidade dos imigrantes na Inglaterra enquanto sujeitos não pode ser constituída para o público externo porque eles são “silenciados” na sociedade inglesa e, assim, com suas “identidades censuradas” (ORLANDI, 2001, 2007). E a tese que compõe a série *Collateral* busca no público sua antítese, para intervir em prol a uma sociedade crítica à injustiça nessas instâncias, gerando a síntese proposta por Brecht para seu teatro dialético.

MAS É FILME, NÃO TEATRO...

Sugerir uma classificação a uma série (filme) com base em um teórico teatral exige um entendimento de que são produtos culturais diferentes. Walter Benjamin (s/d) aponta como diferença principal entre o teatro e o cinema é que, neste, não é possível se excluir

todo o maquinário utilizado quando se pensa na relação com o receptor. O que se vê, ao assistir um filme, é o resultado de montagens de cenas que tornam a semelhança com o teatro “superficial e insignificante”⁵ tanto na atuação quanto em elementos cenográficos.

Buscando filtrar os elementos, a fim de buscar o que se encontra de comum ou, ao menos, similar a uma proposta para teatro, propõe-se restringir a análise ao trabalho do criador e roteirista e não da diretora de *Collateral* (S.J.Clarkson), mesmo identificando, na direção, elementos que apontem a conformidade em destacar a questão crítica da obra, e, nesse sentido, as músicas de abertura dos episódios são exemplares.

Cada um dos quatro episódios começa com uma música. A primeira é *16shots*, da rapper inglesa Stefflon Don, composta em inglês jamaicano, que trata de violência e se refere a um contexto em que a “mãe” (rainha?) é mais poderosa e perigosa do que os piores criminosos, citando Kingston, a capital da Jamaica, antiga colônia britânica; a segunda é *Big Yellow Taxi*, da canadense Joni Mitchell, uma crítica ao imperialismo capitalista; a terceira é *Killer Queen*, da banda inglesa Queen, que apresenta uma mulher (prostituta?) chamada Rainha Assassina, com uma crítica ao imperialismo britânico; e a quarta é *Bright Side of the Road*, do irlandês Van Morrison, cantada por Shakira na posse do presidente Barack Obama.

É possível encontrar outros elementos relativos à direção, e não ao roteiro, que caminhem no sentido da crítica à relação da Inglaterra com seus imigrantes (a primeira fala de David, que será destacada na sequência – episódio 3, é apresentada 3 vezes na série) e essa pode ser uma sugestão, deste artigo, a novas iniciativas. Esta proposta, porém, irá se restringir a alguns pontos do roteiro.

PINCELADAS TEÓRICAS – A DIALÉTICA BRECHTIANA

Em uma crítica aos teóricos marxistas da arte realista, que propunham a apresentação dos conflitos sociais de forma fechada na

5 Em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1936/mes/obra-arte.htm>. Acesso em: 12 out. 2018.

literatura e no palco, com uma tese confrontada a uma antítese e que culminava com a síntese que se pretendia na sociedade, apresentando ao público um conflito dialético completo, Brecht afirma que seria melhor que as pessoas entendessem a dialética por meio do teatro e não ao contrário (BRECHT, 2002, p. 151), propondo inserir o público como antítese, em conflitos não concluídos. Nesse objetivo, ele investiu na formação de uma sociedade que questionasse a imutabilidade do mundo:

O que permanece inalterado há muito tempo, parece ser inalterável. Por toda a parte, as coisas que aparecem são de uma evidência já de si tão grande que não precisamos fazer esforço nenhum para sua compreensão. Os homens encaram tudo o que vive entre si como um dado humano preestabelecido (BRECHT, 1978, p. 116).

Assim, formulando uma proposta para um mundo pautado em contradições, passível de transformação, ele afirma que tal “técnica” possibilita ao teatro empregar “o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições” (1978, p. 117). Dessa maneira, ele apresenta sua proposta de dialética no teatro exemplificando, entre outras, com as contradições da personagem Mãe Coragem, que “amaldiçoa a guerra com a mesma honestidade com que, depois, a exalta, na cena subsequente” (1978, p. 160). Ele mostra, na peça *Mãe Coragem*, uma comerciante no meio da guerra, que passa por muitas experiências, dentre elas a perda dos três filhos, mas termina sem demonstrar aprendizado algum; ele destaca que a morte da última filha “atordoa-a por completo, mas não lhe serve de ensinamento” (1978, p. 160). Ela é apresentada, portanto, como tese, contra a qual o público se levantaria (se ela não aprende, o espectador deve aprender), como antítese, para, em síntese, transformar a sociedade.

Quando se sugere que a série *Collateral* seja classificada como inserida na dialética brechtiana, propõe-se demonstrar que ela está, primeiramente, em consonância com as contradições de um país

que recebe imigrantes e os mantém nos mais diferentes setores da sociedade, sob a proteção das leis e da instituição ao mesmo tempo em que convivem com uma estrutura excludente, em que não estão seguros porque as regras não são humanas, mas para proteção do grupo dominante (não imigrantes).

É AÍ QUE ENTRA A ANÁLISE DO DISCURSO

Para essa demonstração, a metodologia da AD francesa se mostra eficiente. A proposição desta reflexão busca ressaltar duas questões abordadas na Análise do Discurso e que vêm ao encontro do entender *Collateral* como um trabalho que propõe uma tese, aqui apresentada como: a Inglaterra precisa modificar a relação com os imigrantes, que é excludente, para uma relação de acolhimento e humanidade; essa tese, desenvolvida em todo o roteiro, é explicitada nas falas do deputado David Mars, que emerge juntamente com Kip Glaspie, na trama, como o sujeito que representa a postura do inglês, inserido no sistema, mas que se coloca ao lado dos imigrantes, combatendo as injustiças, mesmo frustrado e imobilizado porque o sistema corrobora a exclusão. As questões são: a equivocidade das discursividades de aparência estável (PECHEUX, 2008); e a censura na formação de sentidos sobre determinados grupos pelo silenciamento e consequente bloqueio de suas identidades (ORLANDI, 2007).

Para Pêcheux, a “questão teórica que coloco é, pois, do estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento, entrecruzando proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de respostas unívocas (é sim ou não, é x ou y, etc) e formulações irremediavelmente equívocas”. (PÊCHEUX, 2008, p. 28). Pêcheux trabalha com a multiplicidade do próprio acontecimento – pois ele é sempre tomado de um lugar específico, decorrente do pré-construído, parte das formações ideológicas que geram as formações discursivas. Na leitura de Orlandi (2001, p. 20), “as palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos que não sabemos como se constituíram e que, no entanto, significam em nós e para nós”. Assim, mediante essa postura da AD, serão apresentadas

proposições da série, a fim de se demonstrar que, ao transmitir falas que se ouve no cotidiano e às quais não se atribui um sentido derivado de - ou aberto a - diferentes interpretações, apontando para um sentido aparentemente unívoco, objetivou-se gerar questionamento sobre essa aparente estabilidade e a sociedade que a alimenta.

Dessa maneira, quando o representante do serviço secreto inglês (MI5), Sam Spence, diz que “Kip protege quem deveria policiar” (ep.3), referindo-se aos imigrantes, ele aponta para uma estrutura que parece estável, de que Kip deveria policiar os imigrantes, mas ela os protege, assinalando para um erro por parte da policial, que “deveria”, mas não faz. Esse “erro” é confirmado pela fala, no episódio anterior, do mesmo agente à policial e ao investigador que a acompanhou no caso, acusando-os de desvio de função: “são assistentes sociais, não polícia”, com outra “aparência logicamente estável”, suscetível da “resposta unívoca”: se eles são policiais, não devem ser assistentes sociais. Quando se volta ao primeiro episódio, a fala e Sam é ainda ratificada pela de Kip, ao encontrar as imigrantes, vivendo em uma garagem imprópria para moradia, no momento em que informa o assassinato do irmão: “Nós viemos ajudar” ; sendo que o trabalho deles era o de investigar.

A equivocidade dessa formulação vem à tona, porém, quando se observa que esse mesmo agente, ainda no episódio 2, durante um interrogatório no Centro de Remoção Harlsfleet (um espaço em que os imigrantes ficam “presos”, enquanto esperam para serem extraditados, por motivos burocráticos) afirma: “Eu sou um inglês racista mediano” na mesma cena em que a interrogada, a iraquiana Fátima, denuncia que o traficante de pessoas (e todo o esquema do tráfico) é inglês; ele a ataca e diz que é mentirosa, mesmo sem investigar. Na sequência, quando volta de Harlsfleet, no carro, Kip fala a seu colega “Quero um tratamento decente para pessoas inocentes (ep. 2). Além disso, no episódio 3, é apresentada uma reunião com os traficantes de pessoas responsáveis pelo assassinato do irmão de Fátima. O coordenador do esquema criminoso é um inglês, militar reformado, de aparência comum e bem educado; a assassina é uma inglesa, capitã do exército que, ao mesmo tempo em que se

coloca, discursivamente, ao lado do agente do serviço secreto para dizer que é preciso salvar a Pátria das invasões externas, diz a seu terapeuta que “Ano passado, nenhum soldado britânico morreu em ação no estrangeiro” e cita vários países estrangeiros atacados pela Inglaterra em guerras. O espectador fica sabendo, então, que a denúncia da imigrante Fátima é verídica e que Sam Spence (“inglês racista mediano”) é que falhou por não investigar a informação de uma imigrante que denunciou ingleses.

Assim, a fala, aparentemente unívoca, de que “Rip protege quem deveria policiar” parte de uma formação ideológica com e contra a qual se levantam outros discursos, demonstrando a multiplicidade do acontecimento a que essa estrutura se refere e desmistificando a aparente opacidade de tal discurso. Outro exemplo, que parte da mesma formação ideológica, se observa na cena em que o chefe de polícia, Jack Halley, repreende Kip por ela ter acordado com as irmãs da vítima (Fátima e Mona) que conseguiria seus vistos na Inglaterra em troca das informações que solucionaram o crime: “Duas pessoas morando aqui a vida toda para resolvermos um caso?”. A estrutura aponta para outro erro de Kip, pois “a vida toda” é muito tempo quando apresentada em concorrência com “resolvermos um caso” (ep. 4).

No entanto, a opacidade desse discurso é desmistificada em diferentes momentos da série, como na fala de Kip: “Fogem da guerra para Inglaterra e começam vida nova em uma garagem? Nosso melhor a oferecer?” sob o olhar da cidadã de uma potência mundial em um mundo de crueldades do qual, historicamente, seu país faz parte; ou quando Fátima explica que não podem voltar para o Iraque porque, no ataque dos americanos, a irmã, Mona, foi estuprada e está grávida, o que não é aceito em seu país e por isso fugiram – por questão de sobrevivência. O visto inglês, nesse caso, é questão de humanidade e preservação da vida dessas mulheres; uma terceira conversa, no episódio 4, apresenta outra faceta da equivocidade desse discurso (proveniente da multiplicidade do acontecimento): quando Kip chantageia Sam em troca da residência para as iraquianas, e cita: “No MI5 dão cidadania feito bala a quem ajuda a causa”, demonstra que a residência ou não de imigrantes é moeda de troca

para manter a dominação inglesa fora do país, o que fica comprovado quando tem sucesso em sua empreitada. A fala de Halley representa uma faceta de um acontecimento amplo.

Diferente de Sam Senders, porém, Jack Halley não é apresentado como racista, mas alguém que, mesmo se preocupando com os imigrantes, demonstra conhecer e se sujeitar aos padrões preestabelecidos: “Somos baixo escalão, Kip. Reportamos a todos, controlamos ninguém”. Ao que Kip questiona: “Senhor, não acha que se não nos dão espaço, precisamos criar nós mesmos?” (ep. 4), apresentando mais uma formação a esse discurso. Assim, mesmo discursos que parecem caminhar em linhas similares, como o de Sam e o de Jack, partem de sujeitos diferentes: os que, mesmo de forma imoral e cruel, buscam manter o sistema; e os que se sujeitam ao sistema estabelecido. Neste sentido, o discurso de Kip é de ruptura, posicionando-se contra as injustiças do sistema em que se insere.

A análise do discurso é ainda pertinente para sugerir a classificação de *Collateral* como parte da dialética brechtiana nas questões a que se refere a silenciados. Neste caso, os imigrantes na Inglaterra. Orlandi (2007) apresenta os “sentidos do silêncio” (p. 11) como fio condutor de seu livro; para ela, o estudo do “silenciamento (que já não é silêncio, mas ‘pôr em silêncio’) nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito”. Seguindo a linha de Pêcheux, demonstra que determinadas identidades (no caso da série televisiva, a dos imigrantes) não chegam a formar sentidos histórica e ideologicamente por conta do “não-dizer” (p. 12). Assim tais identidades são censuradas: “Pensada através da noção de silêncio, como veremos, a própria noção de censura se alarga para compreender qualquer processo de silenciamento que limite o sujeito no percurso de sentidos” (p. 13).

Não se ouve o imigrante que vive na Inglaterra. Numa pesquisa no Google, sob a busca “Imigrante na Inglaterra”, os três primeiros veículos de comunicação que tratavam do assunto – Alma Preta, Exame e G1.globo⁶ - trouxeram diferentes informações sobre o as-

6 “Como a Inglaterra lida com imigrantes?”, em Alma Preta. Disponível em: <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/como-a-inglaterra-lida-com-imigrantes>. Acesso em: 18 out. 2018.

sunto, inclusive que o imigrante representa 11% da força de trabalho (G1.globo) e que há cerca de 5 milhões de imigrantes não europeus no país (Exame). Nenhum deles, porém, trouxe uma citação de um imigrante; fala-se sobre eles, mas eles não são as fontes das informações. Na série, o silêncio de dois minutos e 23 segundos do início do episódio 2, em que apresentam as irmãs da vítima indo para o Centro de Remoção (sem saberem para onde estão indo) é ilustrativo quanto a esse aspecto. É sobre esse silenciamento de que trata Orlandi, o que impede o sentido de determinadas identidades porque os sujeitos são heterogêneos e se, silenciados, não conseguem apresentar sua multiplicidade; ao sair do Centro de Remoção com os investigadores, no episódio 3, Sam e Kip desenvolvem o seguinte diálogo:

Sam: - Eles são todos iguais.

Kip: - “Eles”?

Sam: - Você sabe muito bem quem são.

A generalização na identidade dos silenciados, omitindo suas singularidades, é exemplar à proposta de Orlandi. Em *Collateral*, essas identidades são trazidas à tona: quando a vietnamita Linh diz ao investigador “Eu vim do Vietnã, sou mais forte do que ela imagina” ou, para Jane, “No seu país, tudo é questão de acordos” (ep.3); quando a israelense Karen grita que “Quando eu tinha a idade dela, o exército israelense invadiu minha casa”; ou quando a iraquiana Fátima diz “Eu não entendo, mataram meu irmão e eu é que vou presa” e tem como resposta de Gilliam que “Aqui não é prisão. Prisão é melhor do que isso porque lá você sabe quando vai sair; (ep.2); Gillian é uma imigrante negra que viveu 30 anos na Inglaterra, desde criança, cuja mãe, que tinha o visto, faleceu há dois anos e, desde então, está detida em Harlsfleet aguardando a extradição. A série

Imigrantes no Reino Unido”, em Exame. Disponível em <https://exame.abril.com.br/mundo/imigrantes-no-reino-unido/>. Acesso em: 18 out. 2018.

“No Reino Unido, estrangeiros lembram a importância dos imigrantes”, em G1.globo. Disponível em <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/02/no-reino-unido-estrangeiros-lembram-importancia-dos-imigrantes.html>. Acesso em: 18 out. 2018.

transmite essas vozes silenciadas, trazendo à tona sua complexidade, constituindo identidades, rompendo censuras.

Em uma cena (ep. 3), Mona, a irmã grávida da vítima, que não fala em nenhum outro momento da série, escreve uma carta para o filho que está esperando. Nesse momento, emerge a voz de uma futura mãe, que ama a criança que espera:

- Escrevo a você a quem amo, mas não conheço. Tento ficar bem. Trouxe-o aqui para ter uma chance. Ouvi de um país chamado Grã-Bretanha, onde as pessoas eram boas. Seu tio morreu quando chegou. Queremos que tenha morrido por uma razão. Esta razão é você.

Diferente dos imigrantes-números apresentados nas reportagens citadas anteriormente, a série traz a singularidade de uma mulher grávida com toda a complexidade humana dessa situação. Nesse momento, o convite ao questionamento entre a atitude protecionista a uma economia e a humanidade desses imigrantes busca, no espectador, uma reação. Nesse sentido é que as falas de David representam o discurso que vai permeando a série, da parte de seus produtores, que buscam formar um pensamento questionador no espectador:

Não se pode dizer que um ser humano foi morto em uma rua perto daqui? Não importa da onde ele era. Estamos mesmo virando um país mesquinho. Não é hora da política de imigração não ser xenófoba e desumana? Venho dizendo a um tempo que precisamos cumprir nosso dever. Não falo só do dever moral, mas também do dever legal. Promessas foram feitas e convenientemente esquecemos. Acredito que quando escrevermos a história desta época, sentiremos vergonha de tão poucos refugiados acolhemos e de como maltratamos quando estiveram aqui (ep. 3).

Essa entrevista para televisão gerou uma reunião com a líder do seu partido, que o repreendeu. Quando David disse que “Nossa política de imigração não faz sentido”, demonstrando que as ações de protecionismo estão equivocadas, ela refuta, dizendo que precisa conquistar as pessoas que deixaram de votar contra o partido (e que, no caso, são contra os imigrantes). David pede para “deixar o partido de lado” e fala:

O que faremos nos próximos 300 anos? Viveremos atrás dos muros? Isto é uma política séria? Excluir por sermos ricos e eles pobres? E assim será? Para sempre? Eu não sei. A história mostra que isso não funciona. O que sabemos é que as coisas mudam. Sempre mudam. Então, pelo amor de Deus, estejamos abertos a isso (ep. 4).

Assim como Kip, o discurso de David vai de encontro com as injustiças inerentes ao sistema de que participa; como deputado, integra um grupo que, em teoria, é responsável pelas questões políticas que o afligem e para as quais não tem respostas, ele está em lugar singular do sistema e isso lhe dá a impressão de que pode transformá-lo. Em uma ficção, seria envolvente e tranquilizador dar a ele as ferramentas e levá-lo à vitória em seu intento, de convencer seu partido a uma mudança na relação com os imigrantes, indo à plenária em que se votaria o assunto e convencendo os presentes com algum discurso comovente, como se assiste em filmes. A ficção pode se dar ao luxo do final feliz⁷.

E, POR FIM (COM SPOILER) ...

Não é isso, porém, o que se vê. No final da série, a assassina se suicida, o articulador do tráfico foge, Sam Spence continua em sua função de manter o *status quo* inglês em países estrangeiros, Kip Glaspie vai para casa dormir e David decide pela omissão - não vai à plenária, mas prefere sair com uma pretendente. A tese apresentada, a problemática dos imigrantes ingleses, após toda discussão e todos os discursos das quase quatro horas de série, não apresenta um fechamento.

Como a Mãe Coragem, de Brecht, que não aprende e, mesmo após ensinar o público sobre o perigo e as atrocidades da guerra nas três horas de peça teatral, termina como começou, *Collateral* não evolui, não mostra um mundo melhor àquele apresentado no início. Aliás, a última cena é idêntica à primeira. Ai está a consonância à dialética brechtiana: a trama é desenvolvida como tese, em que se demonstra a

⁷ Conforme a fala final de *A ópera dos três vinténs* (1928), em que Brecht explicita esse pensamento.

equivocidade dos ditos cotidianos (lembrando do poema brechtiano da peça *A exceção e a regra*: “Estranhem o que não é estranho; o que é usual, achem inexplicável”⁸), apresentando-os como equívocos, passíveis de questionamentos. Nessa análise, emergem os diferentes sujeitos, por meio de discursos provenientes de formações ideológicas de manutenção de poder (Sam), de conformidade ao poder (Jack) e de ruptura (Kip) ou de protesto (David) ao poder estabelecido, por parte do povo inglês. Da mesma forma, ao se transmitir as diferentes vozes dos silenciados, neste caso, de diferentes imigrantes que povoam a Inglaterra, com suas singularidades, essa tese se solidifica, por se constituir da diversidade de vozes que participam do discurso de imigração e possibilitar uma abertura à formação das diversas identidades que compõem esse imigrante.

À tese, espera-se que se funde uma antítese no espectador e que essa provocação, com todas essas vozes, possa corroborar a formação de um senso crítico no sentido de transformação social, tal qual a proposta do teórico alemão. Em um poema, Brecht diz que, em sua lápide, se fosse para escrever algo, deveria ser “Ele formulou projetos, nós aceitamos” e conclui: “Uma inscrição assim nos honraria a todos”. Nesse sentido, é possível afirmar, com essa análise, que a série de David Hare demonstra uma aceitação à proposta brechtiana e busca contribuir para a formação de um mundo em que os povos ricos possam acolher os povos empobrecidos por uma história violenta, refugiados devido à continuidade violenta dessa mesma história, e munir os imigrantes com direitos e tratamento tão humanos quanto os dos nacionais.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1936/mes/obra-arte.htm>. Acesso em: 12 out.2018.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**. Trad. R. Guarany e J.L. de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

8 Die Ausnahme und die Regel. “Was nicht fremd ist, findet befremdlich; was gewöhnlich ist, findet unerklärlich”. Tradução desta pesquisadora.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiamá Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

EUGÊNIO, Amauri. “Como a Inglaterra lida com imigrantes?”. **Alma Preta**, 03 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/como-a-inglaterra-lida-com-imigrantes>. Acesso em: 18 out. 2018.

IMIGRANTES no Reino Unido, **Exame**, 07 de março de 2017. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/mundo/imigrantes-no-reino-unido/>. Acesso em: 18 out. 2018.

NO REINO UNIDO, estrangeiros lembram a importância dos imigrantes, em G1, 20 de fevereiro de 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/02/no-reino-unido-estrangeiros-lembram-importancia-dos-imigrantes.html>. Acesso em: 18 out. 2018.

ORLANDI, Eni. **A forma do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni. **Análise do Discurso, princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução: Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008.

SOUZA, Maurini. **O hibridismo de gêneros literários como procedimento dialético e fator de distanciamento no teatro de Bertolt Brecht**. 213f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Curitiba: UFPR, 2005.





O RENASCIMENTO COMO OBJETO DE ESTUDO PARA O ENTENDIMENTO DE ASSUNTOS CONTEMPORÂNEOS SOBRE AS INTERFACES DA COMUNICAÇÃO E CULTURA

Carolina Valentim Loch¹

Ensaio sobre como Botticelli pode ser usado como apoio para entender a psicanálise, os estudos de gênero e a experiência estética, a partir de sua obra “A Virgem de Magnificat”.

O Renascimento surge na Europa, aproximadamente entre o fim do século XIV e começo do século XVI, marcando um período de redescoberta do homem e da natureza. Essas transformações causadas no período são bem evidentes na cultura, sociedade, economia, política e religião. Ainda assim, o termo é comumente mais empregado para descrever seus efeitos na arte, na filosofia e na ciência. De acordo com Back (1999), o brilhante florescimento cultural e cien-

1 Especialista em Comunicação e Cultura - Interfaces (Universidade Positivo), mestranda em Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia (PPGEL - UTFPR). Coordenadora Institucional da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba. E-mail: loch.carol@gmail.com

tífico renascentista deu origem a sentimentos de otimismo, abrindo positivamente o homem para o novo e incentivando seu espírito de pesquisa. O desenvolvimento de uma nova atitude perante a vida deixava para trás a espiritualidade excessiva do gótico e via o mundo material com suas belezas naturais e culturais como um local a ser desfrutado, com ênfase na experiência individual e nas possibilidades latentes do homem. Além disso, os experimentos democráticos italianos, o crescente prestígio do artista como um erudito e não como um simples artesão, e um novo conceito de educação que valorizava os talentos individuais de cada um e buscava desenvolver o homem num ser completo e integrado, com a plena expressão de suas faculdades espirituais, morais e físicas, nutriam sentimentos novos de liberdade social e individual.

No século XXI, essas características de mudanças e de reconstrução do homem podem ser vistas mais uma vez. Esse processo de desconstruir padrões e normatividade mexem cada vez mais com a economia, cultura e sociedade.

Com cada assunto no seu tempo, ambos são novos e causaram/causam uma mudança grande nos parâmetros comuns. Assim como o Renascimento dura um período muito grande até que a sociedade se adapte, pode-se observar que as mudanças que vem acontecendo nos últimos séculos também precisarão de um longo tempo até que estejam inseridas no cotidiano.

A partir disto, este ensaio é um ponto de partida para propor uma relação desses dois movimentos, tendo como objetivo encontrar as semelhanças da arte renascentista com algumas das possíveis interfaces da Comunicação e Cultura (aqui entendidas como psicanálise, os estudos de gênero e experiência estética), propostas

no século XXI, por meio da análise da obra de Sandro Botticelli “A virgem de Magnificat”.

A Virgem de Magnificat



Fonte: Autor: Sandro Botticelli; Nome: Madonna del Magnificat.
Data: 1481; Tamanho: 118cm de diâmetro; Tondo; Localizada em: Galleria del Uffizi, Florença.

Sandro Botticelli nasceu em 1445 com o nome de Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi e morreu em 1510, em Florença – Itália. Ou seja, viveu seus anos na Alta Renascença, no lugar que é considerado o berço do movimento. Na juventude, aprendeu ourivesaria com seu irmão e depois foi aprendiz de Fra Filippo Lippi – com quem aprendeu a arte de *Masaccio*. Entrou para Escola Florentina do Renascimento, chegando a estudar com Leonardo da Vinci em 1470 – mesmo ano em que abriu seu próprio ateliê e pintou sua primeira

obra relevante: A Coragem, que teria sido colocada no Tribunal do Palácio do Mercado. Protegido pelos Médici (família mecenas italiana) realizou para a família pinturas de cunho mitológico e ficou bem relacionado no círculo florentino, o que o levou a trabalhar para o Vaticano, onde produziu afrescos para a Capela Sistina. Ficou conhecido por ser retratista e seu talento mais admirado é a forma como transpunha para a linguagem formal as concepções de seus clientes. O expressionismo trágico, de agitação visionária, de suas obras é revelado em seus últimos trabalhos, por consequência da pregação do Padre Savonarola (que governou Florença por um período curto). A fama de Botticelli nos dias de hoje se dá ao reaparecimento de uma crescente curiosidade sobre o período Renascentista, registrada no século XIX, principalmente pela interpretação filosófica de suas obras.

O trabalho de Botticelli é trágico e profundo. É possível ver os rostos sofridos de cada personagem, principalmente pela sombra que existe em volta de cada objeto. Segundo Melius (2010), talvez uma das coisas que mais seja intrigante nas obras dele é a própria quase que aversão da Virgem para o seu próprio filho. Esse detalhe é o que dá às suas Madonas uma expressão única. As linhas abstratas que ele dá aos rostos têm pouca nobreza e são muito pálidas. É possível observar também o seu olhar (além de triste) carinhoso e doce, já no Menino Jesus, que sempre está em seu colo, percebe-se um olhar quase sempre longe da mãe. Talvez por essas características de suas obras, tenha sido encomendado a Botticelli pintar a Virgem de Magnificat (ou também conhecida como A Virgem e o Menino com Cinco anjos).

Essa obra, mesmo que não se saiba ao certo quem financiou (provavelmente os próprios Médici), é uma das mais preciosas obras de pintor: em nenhuma outra obra, ele usou tanto ouro como nessa. Nessa pintura, Maria escreve as últimas linhas de um livro que dois anjos seguram. Essa escrita é o Magnificat, o canto de glória da Virgem:

A minh'alma engrandece o Senhor e o meu espírito se alegrou em Deus meu Salvador, pois Ele me contemplou na humildade da sua serva. Pois desde agora e para sempre me considerarão bemaven-

turada , pois o Poderoso me fez grandes coisas. Santo é Seu nome! A Sua misericórdia se estende a toda a geração daqueles que o temem. Com o Seu braço agiu valorosamente. Dispersou os que no coração têm pensamentos soberbos. Derrubou dos seus tronos os poderosos. Exaltou os humildes, encheu de bens os famintos despediu vazios os ricos. Amparou a Israel Seu servo para lembrar-se da Sua misericórdia. A favor de Abraão e sua descendência como havia falado a nossos pais. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo, Como era no princípio, agora e sempre. Amém.

A página da esquerda contém também alguns versos da canção de São Zacarias, composta quando João Batista, seu filho e padroeiro de Florença, nasceu. Pode-se ver a virgem, coroada por dois anjos, sendo representada como a Rainha do Céu. O fato da coroa ser toda em estrelas mostra a delicadeza da peça de ourivesaria – que faz uma alusão à Estrela Matutina, um dos nomes da mãe de Deus nos hinos contemporâneos. Ainda é possível ver detalhes extremamente renascentistas, como a perspectiva (pode-se ver a ampla paisagem ao fundo). Outros detalhes a serem observados na obra são: o anjo mais à frente ajoelhado, segurando um livro e um tinteiro; Maria, sendo encorajada pelo menino Jesus, prestes a colocar a pena na tinta; e a romã que mãe e filho seguram, que é símbolo da Ressurreição de Cristo.

O autor Walter Pater (1873) supõe que o cenário seja: os anjos que segurando o livro e o tinteiro estão felizes e ansiosos por ela estar escrevendo seu canto, mas ela segura a pena quase que caindo de sua mão, sem firmeza. Para o autor, Botticelli, de maneira sutil, quis representar como as palavras que ela está escrevendo são frias e não têm significado para ela. O autor ainda acredita que o pintor ilustrava a Virgem (e outros personagens) dessa forma triste e desacreditada, porque se preocupava em representar os seres humanos em suas condições reais e incertas. Botticelli faz seu trabalho seguro e sincero, sem se preocupar em ser questionado por sua ambição moral.

Como dito anteriormente, não se sabe bem ao certo, mas historiadores, como Paolo Puppa e Marrone (2006), acreditam que a obra foi encomendada por Pedro de Cosme de Médici (principal família financiadora de obras de arte no renascimento). Acredita-se

que sua esposa, Lucrezia Tornabuoni, corresponde à figura de Maria. Lorenzo de Médici seria o anjo com o tinteiro, e a sua volta seu irmão Giuliano de Médici, segurando o livro. Ainda segurando as coroas, seriam as duas irmãs Bianca e Nannina e por fim, o Menino Jesus pode representar a filha de Lorenzo, a Lucrezia de Médici.

INTERFACES DA COMUNICAÇÃO E CULTURA E A ARTE RENASCENTISTA: PSICANÁLISE

Dentre os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud, aqui será analisada a relação mãe e filho, por meio do Complexo de Édipo (estudo desenvolvido por Freud, mas denominado Complexo por Carl Jung). Para Rudnytsky (2002), esse complexo é um conceito que a psicanálise defende ser universal, ou seja: aplica-se a todos os seres humanos. Ele caracteriza-se por sentimentos contraditórios de amor de hostilidade. Ou seja: representa o amor de um filho homem à mãe e sua aversão ao pai. Para o psicanalista Mezan (2003), a principal ideia desse conceito começa com a ilusão de que um bebê precisa de todas as atenções e cuidados extremos, por conta de sua fragilidade nesse período. Essa proteção é muito mais comum vindo da figura materna. O fato é que por volta dos 3 anos, a criança tende a ser cada vez mais independente dessa mãe, por conta das proibições impostas a partir dessa idade, como por exemplo não poder mais dormir com os pais, andar nua e outras “regras”. Na cabeça da criança acontecem muitas confusões. Ela começa a perceber que não é o centro do mundo e que o amor e a atenção da mãe não pertencem só a ela, e sim a outras figuras pertencentes a essa realidade cultural: o pai, o emprego, os amigos, etc. E é a partir desse momento que a figura do pai começa a ser estranha na cabeça do filho: sua mãe também pertence a ele. E essa afirmação causa sentimentos hostis em relação à figura paterna.

Claro, esses sentimentos são contraditórios, porque a criança também ama esta figura hostilizada, mas o ponto de Freud que será analisado aqui é dessa relação quase possessiva do filho pela mãe.

Voltando à obra de Botticelli, agora com referências do Complexo de Édipo, pode-se comparar os estudos freudianos com ela. O olhar triste da virgem pode ser interpretado com todo esse peso que ela carrega: a responsabilidade de ser a mãe do Menino Jesus (sabendo que ele vai morrer) e ser reconhecida apenas por isso, mas mesmo assim fazer as vontades de seu filho. O Menino Jesus, que encoraja a mãe a escrever seu canto, mostra esse sentimento de veneração citado por Freud. Ainda, o detalhe dos anjos a corando pode ser visto como a imagem que o filho tem da figura materna: admiração, respeito e idolatração.

Outro fator para a comparação com o Édipo é a idade que o menino Jesus aparenta ter nessa figura: mais ou menos 3 anos – exatamente a idade que o psicanalista diz que o complexo acontece.

Embora a figura de Deus não seja explicitamente representada (apenas pela luz que vem de cima), para a análise da obra *A Virgem de Magnificat* com a psicanálise, é importante observar a não existência de um pai representado por uma figura humana. Essa relação mãe e filho acontece sem a uma figura paterna.

INTERFACES DA COMUNICAÇÃO E CULTURA E A ARTE RENASCENTISTA: ESTUDOS DE GÊNERO

Para Foucault (1999), é a partir do século XIX que se começa a pensar sobre quem é o homem, não na questão física, mas nas condições de existir. Esse fato é um ponto de partida para descobrir um leque de diferentes personalidades existentes no mundo – o que fez a sociedade chegar à necessidade de estabelecer normas para facilitar o entendimento do ser.

No começo, essas normas eram basicamente duas: ou você é louco ou você é normal. Isso pode ser observado na linha da história: no renascimento, por exemplo, existia a possibilidade de diálogo entre loucos e não loucos; na idade clássica, a normatividade era vista por meio do que era chamado de razão. Foi apenas na modernidade, que a “doença mental” apareceu. O processo de desconstrução disso começou quando se percebeu que certos comportamentos

estavam longe de serem doenças, eram apenas posições diferentes perante “à regra”. É nesse momento que surgem os “lugares de disciplinação”, que Foucault (1999) tanto critica: os hospitais, a prisão, as empresas e, principalmente, a escola. Foi a partir disso que os estudos sobre gênero começaram a expandir, já que aqueles que não eram heterossexuais ou não se identificavam com seu corpo, eram tratados como loucos.

É no Renascimento que começam os registros de estudos do corpo humano e na época (e até o século XVIII) o objeto de estudo para o corpo era de um homem. Por isso, mesmo com a evolução que aconteceu na ciência naquela época por conta desses estudos, o que se sabia era: existe um sexo (que é o corpo masculino) e dois gêneros (esse corpo pode ser homem ou mulher).

Ao analisar a obra de Botticelli, o que pode-se comparar com esses estudos atuais é o “discutir o sexo dos anjos”. Se, como os historiadores acreditam, a obra *A Virgem de Magnificat*, foi mesmo encomendada pelos Médici, então a hipótese de que a família de Pedro de Cosme de Médici está retratada na obra pode ser mesmo verdadeira. Assim, os anjos seriam as crianças da família mais tradicional de Florença.

Embora alguns traços dos anjos possam ser estereotipados como feminino ou masculino, não existe a preocupação por conta dos financiadores da obra em exigir “que meninos pareçam meninos e meninas pareçam meninas”, principalmente por serem crianças da própria família ali representada. Isso mostra como a vigilância explícita a respeito dos gêneros é algo muito contemporâneo. Os comportamentos humanos não são novidade, o que ocorreu foi uma mudança no julgamento sobre eles.

INTERFACES DA COMUNICAÇÃO E CULTURA E A ARTE RENASCENTISTA: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Apesar das constantes mudanças das crenças humanas sobre religião, os temas religiosos foram predominantes durante muito tempo da História da Arte. Johnson (2001) afirma que no perío-

do anterior ao Renascimento, a arte era impessoal e dominada por rígidas convenções, por exemplo: as figuras divinas eram sempre representadas com olhar distante em direção ao vazio, remetendo a visão espiritual. Quando o Renascimento surge, as formas se tornam mais naturais e a realidade começa a ser representada. Claro, para isso foram necessários anos de pesquisa para que os artistas conseguissem atingir o domínio técnico que queriam – esses estudos exigiram que os artistas entendessem a natureza das coisas, para que a representação fosse cada vez mais real. Gombrich (2008) explica esse processo:

As novas descobertas que os artistas da Itália e Flandres tinham feito nos começos do século XV produziram um frêmito de emoção em toda a Europa. Pintores e mecenas estavam igualmente fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de uma forma comovente, mas para refletir também um fragmento do mundo real. Talvez o resultado mais imediato dessa grande revolução na arte tenha sido os artistas começarem por toda parte a realizar experiências e a buscar novos surpreendentes efeitos. Esse espírito de aventura que se apoderou da arte no século XV assinalou a verdadeira ruptura com a Idade Média (GOMBRICH, 2008, p. 247).

Mas, mesmo com esse período de redescoberta, a religião ainda era o principal tema, pois grande parte dos financiadores das obras tinha forte ligação com a Igreja, tanto no quesito de fé, quanto no quesito político. Então mesmo que houvesse uma evolução na técnica, ainda não existia a “arte pela arte”.

De acordo com Bayer (1979), o conceito de “arte pela arte”, embora tenha sido iniciado no tempo de Aristóteles, é um assunto contemporâneo que visa desligar as razões funcionais, pedagógicas ou morais da arte, deixando prevalecer apenas a estética. Caygill (2000) explica que tal estética, para Kant, é o que causa a chamada “experiência estética”, que pode acontecer por meio de dois objetos: objeto artístico e objetos naturais. Em resumo, pode-se viver essas experiências ao contemplar uma paisagem, por exemplo, ou vendo um quadro – resultando uma vivência emocional que resulta da

contemplação desses determinados objetos sensíveis. Isso é o que nos faz julgar obras como belas, horríveis ou sublimes.

Voltando à Virgem de Magfinicat, é importante pensar que o período em que ela foi pintada, foi exatamente o período da história em que artistas queriam mostrar mais do que apenas imagens meramente religiosas, e Botticelli, claro, era um deles. Outro ponto é que para que houvesse essa mudança artística, foi necessário um estudo muito grande sobre a natureza do homem, como dito anteriormente. A relação que se pretende chegar aqui é que os dois princípios do renascimento: arte e natureza são exatamente o que Kant defende ser os objetos da experiência estética.

Diferente da arte pela arte, os renascentistas visavam passar uma reflexão de mundo em suas obras, mas para que isso pudesse ocorrer, eles buscavam referências no que achavam bonito, horrível ou sublime – ou seja, viviam experiências estéticas.

A Virgem de Magnificat não é arte pela arte, mas não é questionável que ela tenha um juízo estético. E, no fim, esse movimento contemporâneo só está querendo mudanças na arte, assim como foi o processo na Renascença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O início do Renascimento foi marcado pelo período de redescoberta do homem. Novos estudos foram inicializados, causando uma grande mudança na sociedade e dando origem a conceitos e percepções de mundo - que foram fundamentais para a construção social.

É fato que cada século traz novas mudanças, mas o século XXI, em especial, traz questionamentos éticos e sociais muito fortes e até inéditos. A diferença para o Renascimento é que hoje há muita informação e pouca lentidão para processamento e absorção de fatos.

Outro fator atual é que nossos recursos de busca por informações estão cada vez mais amplos, o que às vezes é prejudicial, mas pode ser positivo no sentido que dá abertura a novos meios de estudo.

Levando isso em consideração, este artigo teve como objetivo apresentar que, em meio a tantas fontes de informação, a arte renas-

centista pode ser uma excelente ferramenta de análise para questionamentos atuais, especialmente quando os assuntos são as possíveis interfaces da Comunicação e Cultura – aqui apresentadas como psicanálise, estudos de gênero e experiência estética.

A desconstrução de um período passado por meio da arte pode ser usada para o entendimento das mudanças sociais, econômicas e políticas que vem acontecendo no século XXI, bem como é possível o entendimento do período renascentista por meio do uso dos estudos atuais das interfaces da Comunicação e Cultura aplicados na interpretação de obras do período.

REFERÊNCIAS

BACK, James. **Italian Renaissance Painting**. 2.ed. Konemann, 1999.

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Estampa, 1979.

CAYGILL, Howard. **Dicionário Kant**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

EVANGELHO de São Lucas. *In*: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo, Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica. Capítulo 1, versículos 46-55.

FOUCAULT, Michel. **Introdução à História da Sexualidade**, vol. 1, A vontade de saber. RJ: Graal, 1999.

GEBHART, Emile; CHARLES, Victoria. **Sandro Botticelli**. 1. ed. Nova Iorque: Parkstone, 2010.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2008.

JOHNSON, Paul. **O Renascimento**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

MELIUS, Jeremy Norman. **Art History and the Invention of Botticelli**. 2010. Tese (Doutorado em História da Arte) – UC Berkeley, Berkeley, Califórnia, EUA. 2010.

MEZAN, Renato. **Freud: A trama dos conceitos**. 4.ed., Editora Perspectiva 2003.

PATER, Walter. **“Conclusion”, Studies in the History of the Renaissance**, Londres, 1873.



7

7

ARTE NA SEMICULTURA: WELTANSCHAUUNG EM PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

*Daniele Aguiar Barião¹
Roberta Stubs Parpinelli²*

Este estudo analisa uma produção audiovisual contemporânea, no formato de reportagem, realizada pelo canal Rede Record para, em seguida, estabelecer diálogo com as produções fílmicas que foram produzidas sob crivo da SPIO (*Spitzernorganisation der Deutschen Filmindustrie*), uma organização de profissionais da indústria cinematográfica alemã da primeira metade do século XX. Essas produções fílmicas que compõe a chamada propaganda nazista, tiveram expressivo desenvolvimento, conforme esclarece Pereira (2003) a seguir:

1 Mestranda em Estudos de Linguagens (PPGEL-UTFPR), especialista em Mídias na Educação (UNICENTRO), Bacharel em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual (UEL). E-mail: danibario@gmail.com

2 Artista, pesquisadora e psicóloga com doutorado em psicologia com ênfase em arte, gênero e produção de subjetividade pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Assis. Possui graduação em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá (2005), especialização em Saúde Mental e mestrado em História da Educação pela mesma instituição. Com trabalhos em fotografia, vídeos, instalações e objetos em resina, a artista tem explorado temas como o corpo, o tempo, a memória, o vazio e o transbordamento subjetivo. Possui experiência na área de psicologia, arte contemporânea e gênero, com ênfase em processos de subjetivação na contemporaneidade e políticas inventivas da vida.

Durante os 12 anos de regime nazista, estima-se que foram produzidos mais de 1.350 longas-metragens, que buscaram de várias formas enaltecer o nazismo, estimulando a grande maioria da população alemã a participar da experiência nazista, além de colocar a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos (PEREIRA, 2003, p. 111).

Essa produção gerou elementos estilísticos, narrativos e propagandísticos que podem ser categorizados e interpretados. Assim, a reportagem analisada, que apresenta as ações do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) na educação das crianças de seus acampamentos, permite identificar algumas condições em que o crescente pensamento reacionário brasileiro se manifesta, seguindo o mesmo discurso dos movimentos de autoritarismo do século XX, especificamente, em alinhamento à abordagem dos filmes da *nazi weltanschauung* (“visão de mundo” nazista).

SEMICULTURA, PENSAMENTO ÚNICO E *WELTANSCHAUUNG*

As relações e os usos da Arte e Tecnologia tem se transmutado na contemporaneidade, muitos teóricos trabalham essas questões no que tange ao impacto da mídia na sociedade, para efeito desta análise se estipula um recorte que a estabelece no contexto da Teoria da Semicultura, de Theodor Adorno, que trata da formação problemática propiciada à sociedade de massa, abordando a condição onde “os sintomas de colapso da formação cultural que se fazem observar por toda parte, mesmo no estrato das pessoas cultas, não se esgotam com as insuficiências do sistema e dos métodos da educação, sob a crítica de sucessivas gerações” (ADORNO, 1996). O cenário desenhado por Adorno vinha sendo construído e tem eco na contemporaneidade.

Esta análise observará as imagens e as representações contemporâneas, a partir do conceito de Aumont (1993, p. 254) de que “a imagem representativa costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude”, onde “toda

imagem narrativa, e até toda imagem representativa, é marcada por “códigos” da narratividade” (AUMONT, 1993, p. 258).

No audiovisual selecionado, a verificação das imagens que o ilustram e o ajudam a compor ideias, enquanto narrativa visual observará os discursos resultantes das movimentações de informação nas mídias, dentro do fenômeno da semiformação. Adorno (1996) explica a semiformação como conversão da formação cultural em uma semiformação socializada, caracterizada espírito alienado, não havendo, na indústria cultural, o processo formativo, mas a semiformação.

Essas narrativas, no âmbito da visualidade, têm influências diversas que demandam estudos e observações, da possibilidade de alterações no campo social. Investigando a narrativa da imagem, na produção de sentido e formação de ideias, é preciso considerar que as leituras possíveis são diversas de acordo com o contexto de leitura e o contexto em que foram produzidas, dado que:

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que inter-vêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar (MENESES, 2003, p. 28).

Então o sentido da imagem se estabelece no relacionamento com o âmbito social, e não se encerra na representação. Dada a importância de posicionar o objeto de análise no meio que está inserido, observa-se que o cenário reflete movimentações político-sociais onde algumas discussões contemporâneas são contrárias a determinadas manifestações imagéticas, especialmente no campo das Artes, onde entidades e artistas tem sofrido perseguição. Essa perseguição pode ser interpretada como uma tentativa de silenciamento, pois Joly (1996) estabelece que a imagem é um dos instrumentos predominantes na comunicação contemporânea.

Contudo, essa forte oposição a certas manifestações populares, artísticas ou não, fomentam ideais limitantes, únicas, cada vez mais vazias de questionamentos e descobertas, não só na Arte, mas em

diversos setores da sociedade. Este cenário aponta a presença do chamado Pensamento Único, expressão cunhada por Schopenhauer em 1813, em que, por exemplo, só um tipo de música, de arte, de expressão, de comunicação, de religião, de entendimento político e social, é considerado adequado sem que seja combatido.

Essa característica do Pensamento Único também compõe a base para o surgimento de alguns modelos nas mídias e na comunicação, enquanto sistemas que não apenas refletem a cultura, mas estão inseridos nela. Esses modelos seguem uma narrativa que se alinham e defendem um mesmo discurso, inseridos ao crescente pensamento reacionário no Brasil contemporâneo, porque as narrativas se constroem por espelhamento de outras narrativas dominantes, conforme explica Manguel (2001):

Construímos nossas narrativas por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho (MANGUEL, 2001, p. 29).

Essa intenção de alinhamento no discurso das mídias, e das expressões artísticas tidas como aceitáveis não é novidade, e, o ‘modelo’ que tem se apresentado no Brasil apresenta similaridades com as características das produções alemãs do *Nazi Weltanschauung* (a visão nazista de mundo), pois segundo Ribeiro (2013) o Estado nazista “surge como uma tentativa de controle redutor do conhecimento – pensamento – da vida e de sua totalização”.

Ribeiro (2013) elucida as questões que envolvem o termo alemão *weltanschauung* na apropriação pelo discurso nacional-socialista da ideia de que o homem é parte integrante do que o cerca por um delineamento de pensamento. O termo também é utilizado sem tradução por teóricos que alegam que expressões utilizadas para substituição não contemplam todo o significado original da palavra, especialmente no campo da filosofia.

As traduções para o termo seriam Cosmvisão e Mundividência, significando um referencial de ideias com a qual um grupo interpre-

ta o mundo e age nele, contudo “as teorias das cosmovisões só serviram de base para a construção de um pensamento que, sagazmente, se apropriou dos preceitos da vida e sua totalização” (RIBEIRO, 2013, p. 26), tendo um significado mais amplo.

PARÂMETROS NA DIVERSIDADE DE ANÁLISES

Há diversos métodos para compreender uma obra imagética, e “não existe um método absoluto para análise, mas opções a serem feitas” (JOLY, 1996, p. 50). Não havendo consenso sobre uma única metodologia, é preciso revisitar métodos e técnicas. Joly (1996, p. 15) aponta a importância, durante a análise, da separação entre suporte e conteúdo, da distinção de imagem fixa e imagem em movimento, imagem contemporânea e imagem da mídia, imagem da mídia e televisão ou publicidade, e conclui que sem esta ação está se negando a diversidade das imagens, o que prejudicaria sua compreensão. É preciso, portanto, estabelecer alguns parâmetros, ainda que não haja consenso metodológico quando ao estado das imagens.

Nesta análise do material audiovisual é incorporada a metodologia de Análise de Filmes, na abordagem de Manuela Penafria (2009) que contempla duas etapas:

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. [...] Analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo, ...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação (PENAFRIA, 2009, p. 01).

A partir dessa metodologia aplicada à reportagem, verifica-se a possibilidade de leitura, sem desconsiderar que é um produto da cultura em que está inserida, ou ainda, é produto da semiformação, segundo a teoria de Adorno. Cada análise parte de uma perspectiva

específica e ocorre em um determinado contexto. Também Machado (1993, p. 54) complementa essa ideia apontando que “o que vemos na tela ‘mosaicada’ é a paisagem da própria mídia, ou seja, imagens que tem por referência outras imagens, ou então imagens que remetem continuamente ao seu próprio processo interno de fabricação”, onde o próprio meio influencia na gênese dessas imagens.

A ética da utilização da imagem já vem sendo debatida há algumas décadas, e Dondis (2000), ao tratar de técnicas de Comunicação Visual, aborda a questão como perigo de tornar a imagem um transmissor ambíguo e ineficiente de informação, e ainda expõe as técnicas que resultariam em tal efeito como fragmentação da informação visual, assimetria e desproporcionalidade, que tem efeitos definidos e controláveis, e vem sendo utilizados pela mídia.

Walter Benjamin, por exemplo, já identificara um problema relativo à percepção coletiva devido à condição da reprodutibilidade ao analisar a função social do cinema em seu texto de 1955: “Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando a abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos” (BENJAMIN, 2000).

O espectador é levado a perceber as imagens e o tempo de apresentação das imagens é que estabelece a direção do olhar, essa condição é apontada por Benjamin (2000) como “experiência do inconsciente ótico”, assim introduz, em seu texto, a questão de psicose de massa explorando algumas outras possibilidades que a manipulação de imagens trás, onde aponta a existência de “metamorfozes profundas do aparelho perceptivo.” Por todas estas alterações e abordagens é preciso considerar que os “filmes e as práticas neles apresentadas podem ser interpretados em diferentes níveis de significado” (FLICK, 2009, p. 224), cada abordagem irá ter um resultado.

DECOMPONDO A MENSAGEM

A reportagem intitulada *Domingo Espetacular investiga o envolvimento de crianças no MST*, exibida em 10 de fevereiro de 2019 no programa Domingo Espetacular, é analisada de acordo com a metodolo-

gia apresentada por Penafria (2009), acrescentando-se abordagens de outros teóricos, como Joly (1996) e Jullier e Marie (2009) durante a interpretação, complementando esse desenvolvimento para o formato de reportagem. Conforme já apontado, a análise consta da decomposição dos elementos plásticos e de sua interpretação. A análise será realizada a partir das informações apresentados a seguir:

- Dados técnicos
- Título original: Domingo Espetacular investiga o envolvimento de crianças no MST
- Data: 10 de fevereiro de 2019
- Local: Rede Record (Brasil)
- Gênero: jornalístico (reportagem) Duração: 19'41"
- Ficha técnica: Créditos da equipe e dados da reportagem não são apresentados. Reportagem disponível no website da emissora em <http://tv.r7.com/record-tv/domingo-espetacular/videos/domingo-espetacular-investiga-o-envolvimento-de-criancas-no-mst-10022019>.
- Sinopse: A reportagem problematiza e apresenta vídeos com gravações das crianças do MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, os Sem Terrinha, utilizando comentários de pessoas desligadas do movimento para embasar o questionamento das ações do grupo enquanto prática irregular, incluindo depoimentos de profissionais da área jurídica para confirmar a suposta irregularidade.
- Tema do filme: Discussão sobre o conteúdo dos vídeos dos “Sem Terrinha”.
- Dinâmica da narrativa: Alternância entre os vídeos obtidos na internet mostrando eventos com crianças do MST, com imagens de recursos gráficos com narração, depoimento de pessoas desligadas do movimento, imagens de um dos locais dos eventos e com especialistas comentando os vídeos. Repórteres e jornalistas não aparecem durante a reportagem.
- Pontos de vistas: O texto é contato por um narrador. Não há repórteres ou jornalistas visíveis durante o vídeo. Os especialistas

- consultados não falam diretamente para a câmera. O conteúdo é apresentado com depoimentos e recursos gráficos que ilustram as narrações de documentos e leis. Há inserções de recursos gráficos em certos temas, funcionando como subtítulos, em letras grandes, predominância da cor vermelha e grafismos irregulares. Nos trechos com os vídeos dos eventos do MST as crianças aparecem com seus rostos desfocados. O mesmo acontece com trecho de depoimento das pessoas desligadas do movimento onde os rostos dos adolescentes também aparecem desfocados. Os trechos com depoimento dos especialistas há identificação de seus nomes e profissões, tanto em narração como textual na tela.
- Cena principal do filme: A cena principal é o que justifica a reportagem, neste caso o problema estaria na realização do encontro nacional em Brasília, apresentado como irregular pela narrativa, com imagens do local seguido de simulações gráficas durante a narração dos documentos que autorizam o evento.

INTERPRETAÇÕES E ANÁLISES

Aqui se realiza uma análise dos elementos constituintes da reportagem, citados anteriormente, seguida de interpretações. Esta análise também abarca os sentimentos ou sensações que a reportagem pode provocar. Jullier e Marie (2009, p. 16) justifica que apesar de muitas abordagens, nem sempre a leitura é necessária enquanto a obra operar em seu caráter estético. As interpretações são realizadas de acordo com as significações apresentadas por Jullier e Marie (2009) e Joly (1996).

A contextualização da reportagem não apresenta uma situação prévia e parte da situação atual, mostrada como irregular, onde crianças estariam sendo doutrinadas e não ensinadas, de acordo com dizeres da narração. A apresentação estabelece, ao adotar a postura de denúncia, a ideia de que as famílias teriam escolhas para além da situação apresentada, desconsiderando a realidade daquele grupo enquanto habitantes de acampamentos do MST.

Há um recorte que exclui a análise das condições de vida das crianças dos acampamentos, para além do que é mostrado nos vídeos selecionados pela reportagem, visto que a reportagem trata de eventos específicos e comemorações das crianças, não de sua realidade do dia a dia. A reportagem não deixa claro que são vídeos de eventos específicos levando a crer que aquele tipo de ação é regular.

Também acontece a generalização do movimento pela ênfase da reportagem em mostrar que os vídeos apresentados são provenientes de diferentes estados brasileiros. Não são apresentadas imagens dos acampamentos e ocupações que tenham sido realizadas pela reportagem. Ao mostrar vários estados brasileiros se conota a ideia de abrangência, de ampla cobertura e se constrói a ideia de que o conteúdo apresentado seria a realidade das crianças do MST em todo o Brasil a partir do efeito de multiplicidade.

O clima da reportagem é similar a reportagens de investigações criminais. As músicas que fazem fundo as falas dos depoimentos e da narração, durante a reportagem, conotam suspense e mistério, com andamento lento e notas graves. Jullier e Marie (2009, p. 41) apontam que a linguagem musical auxilia no acesso ao efeito dos sentidos e a experimentação quase física, e os sons que conotam tensões na “escuta do que se chama de acordes de dominante (dominante é o nome técnico do primeiro grau de uma escala musical) muito frequente nos momentos de suspense e incerteza nos filmes”.

Os ângulos e o movimento de câmera, mostrando as pessoas de costas ou o chão por onde caminham, são similares usados para mostrar criminosos e vítimas. O movimento de câmera, para Jullier e Marie (2009, p. 33) é um “parâmetro que intervém na construção de ponto de vista”, onde é considerado o “paralelismo”, e a presença de movimentos diagonais parecem “desenquadramento”, que conota desequilíbrio ou oscilação de uma situação. Ajudam a ilustrar a ideia de que algo está errado. Jullier e Marie (2009, p. 22) apontam que “nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições de câmera conduzem sua série de conotações”.

As crianças e adolescentes são mostrados com o rosto desfocado, do mesmo modo que, em reportagens, as testemunhas e vítimas são

apresentadas, que por assimilação no imaginário do espectador, pode desenvolver a ideia de que estas crianças são testemunhas ou vítimas.

Toda representação é relacionada por seu espectador - ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos - a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido. Esses enunciados podem ser totalmente implícitos (AUMONT, 1993, p. 259).

A percepção do espectador é explorada na repetição das imagens das crianças. Na reportagem, uma criança que aparece em sua casa com sua mãe, teve o rosto desfocado, apesar de ter sido mostrada no seu lar realizando tarefas em sua casa e cantando, a produção desfocou o rosto desta criança. Isso implica em interpretar que a ocultação do rosto das crianças é recurso visual para reforçar a condição de vítima.

As entrevistas acontecem sem a presença visível do entrevistador, esse tipo de estética geralmente caracterizam as produções de caráter documental. Pessoas são utilizadas como fonte de validação e verificação sobre os problemas apontados pela reportagem, ainda que nenhum esteja ligado movimento. De acordo com os relatos, apenas alguns deles tiveram contato, durante a infância, com o movimento e apresentam fatos passados que não são verificados ou verificáveis.

Esse tipo de aspecto estético impõe um caráter de revelação, a narrativa, sendo comum também na produção dos filmes validados pela SPIO. Costa *et al.* (2018) ao tratar destes filmes nazistas analisa que

observa-se que através de tomadas de cunho aparentemente documental, porém encenadas, a realidade exibida nos filmes nazistas era fantasiada através da linguagem empregada, articulando o pensamento do espectador em favor dos ideais propagados (COSTA *et al.*, 2018, p. 9).

Os recursos gráficos também são muito utilizados. Em dado momento é apresentada uma tela, composta graficamente, com letras em estilo *bold*, em caixa alta, grafismos irregulares, manchas de cores diferentes pela tela, e a presença da cor vermelha em destaque. Esta tela surge para apresentar o texto *UM ESTADO PARALELO*

funcionando como subtítulo. Neste trecho a narração afirma “em vários vídeos exaltam o comunismo”, mas não apresentam estes trechos que comprovem esta fala. Mostram uma imagem, identificada anteriormente como de Che Guevara, pintada na parede da casa daquelas pessoas que estão desligadas do movimento, o que não comprova a frase apresentada.

Esta associação com personalidades e movimentos reconhecidos por suas ações maléficas, durante a História, também era estratégia das narrativas dos filmes nazistas onde “todas as representações cinematográficas de judeus colocavam o espectador diante de personagens maldosos, feios, demoníacos e animalescos” (PEREIRA, 2003, p. 114) para, por associação, atribuir valor negativo ao que é apresentado.

Também em outro momento o narrador apresenta uma frase que não se verifica na reportagem: “no auditório cheio todos trocam o hino brasileiro pelo hino do MST”. Esta frase é dita durante a exibição de um dos vídeos onde as crianças estão cantando. A reportagem não mostra em que contexto aconteceu esse fato, ou se aconteceu. Não há qualquer evidência de que tenha havido uma troca ou opção em detrimento do hino brasileiro.

Quando um especialista entrevistado questiona o fato de as crianças colocarem as mãos para cima, ele trata como um “símbolo com as mãos”, e esboça preocupação sobre seu significado do gesto repetido de todo um grupo, e levanta essa questão após a reportagem ter mostrado imagens de ditadores, e após ter comparado a ação das crianças a movimentos totalitários.

A partir deste ponto, a fala do especialista apresentada da reportagem, está resgatando o conceito para estabelecer comparação e equivalência no gesto das crianças. Pois “as metáforas aparecerão pelo viés do enquadramento e da montagem, e se associarão frequentemente a anúncios (que previnem discretamente o espectador sobre o que vai acontecer, a fim de dar-lhe a sensação de coerência do filme na sua totalidade) e chamadas (que funcionam em outro sentido, do presente para o passado)” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 58). A metáfora funciona por associação e proximidade, transferindo os valores de um elemento para outro.

Jullier e Marie (2009, p. 56) explicam sobre “metáforas audiovisuais” apontando que “a metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, por analogia”. As metáforas não apenas enfatizam pontos importantes, mas o filme termina sempre dizendo o que havia sido sugerido de antemão. É possível verificar este recurso nesta reportagem, que é finalizada com a criminalização do movimento.

Outra tela, com os mesmos recursos gráficos apontados, surge para apresentar o texto *A ACOMODAÇÃO* onde as imagens que aparecem são dos eventos, evidenciando as condições precárias em que as crianças estariam alojadas durante o encontro nacional. A reportagem desconsidera os dados estatísticos e socioeconômicos das pessoas que vivem em situação de ocupação, muitas não têm casas ou camas, e ao fazer isso mostra as instalações precárias enfatizando a questão da emissão do documento autorizando a realização do evento. A reportagem segue destacando o documento com recursos gráficos e aponta os trechos que estariam inconsistentes. A inserção da fala dos especialistas acontece mais frequentemente quando estes documentos são apresentados.

No final da reportagem há ênfase na ideia de que as crianças têm seus direitos violados, e as imagens e a narrativa leva a entender que o usurpador desses direitos seria o movimento em que elas estão inseridas, contudo os direitos apontados no trecho final são, na maioria, de responsabilidade do Estado, conforme informado, na apresentação do Art. 227 do Estatuto da Criança e do Adolescente. Em momento algum é citado o Estado como ausente, tampouco apresenta o movimento como resultado de ações onde o Estado falhou em questões de moradia, saúde e educação.

Uma vez que se apontam crianças como vítimas e o movimento como criminoso, a relação do espectador será de repúdio e ressentimento, então se estabelece uma ação de criminalização do grupo, como ocorreu no caso do filme *Der ewige Jude* (O eterno judeu, 1940), de Fritz Hippler, no qual a população judaica é apresentada como um “ameaça perigosa” para o resto da humanidade. A proposta do filme de Hippler era a de despertar propositalmente no

espectador ressentimentos antijudaicos (PEREIRA, 2003) e pode-se identificar o mesmo artifício esboçado na reportagem.

Para além destes fatores já destacados há diversas outras afirmações verbais que não tem confirmação pelas imagens como “uma série de vídeos causam indignação na internet” onde as imagens só apresentam 2 comentários nas redes sociais criticando os vídeos, ou ainda a “polêmica dos Sem Terrinha” sem que se enumere quando e onde ocorreu a polêmica, também apresentam a frase “eles nasceram dentro de um movimento e tem uma única visão” ou ainda “desde pequenos repetem gritos de guerra, protestos políticos, exaltam controversos líderes estrangeiros” e finalizam com “será que é a idade certa para isso?”.

Tratam de evidências anedóticas, para generalizar todo o movimento e ainda que se trate de evidência anedótica não há corroboração das imagens, ou comprovação do que é narrado, mas ocorre a construção de uma ideia a partir dos questionamentos levantados, se apropriando de conceitos como massa de manobra, doutrinação, visão única para criminalizar os eventos e o movimento.

Essa construção da narrativa utiliza eventos visuais que nem sempre estão ilustrando o que é narrado, ainda assim a imagem transmite e reforça ideias, por isso elementos visuais são relevantes na análise do conteúdo, especialmente quando existe intenção em se trabalhar com eles, e, conforme Pereira (2003, p. 47) explica, este recurso já era utilizado no discurso nazista, onde ocorre “predomínio da imagem sobre a explicação, do sensível sobre o racional”. Em ambas as situações a verdade não tem importância para a narrativa que se constrói.

Quando o modo de produção de narrativas prioriza a intensificação e estimulação do aparato sensorial, Rocha (2013) aponta que a notícia sensacionalista pode ser percebida como de forma bastante explícita, pois sua narrativa carrega exageros, é esdrúxula. “O jornal sensacionalista busca prender o público através da emoção, do sentimentalismo, do choque, da melodramatização. Todo o seu conteúdo concentra-se nisso” (ROCHA, 2013, p. 48). Os apelos emo-

cionais são utilizados para criar sentimentos e conduzir a percepção da informação.

A apresentação de todo o conteúdo da reportagem é direcionada por apenas uma posição, não há contraponto, outras pessoas, outras versões, prevalece a que foi selecionada para ser apresentada.

Neste ponto, o conteúdo da reportagem pode ser comparado ao cinema produzido na Alemanha nazista onde é recorrente um conteúdo de depreciação e desmerecimento conforme aponta Pereira (2008, p. 116) “O objetivo principal da mensagem propagandística era produzir reações negativas, incitando o ódio e o desprezo aos judeus. Dessa forma, o judeu aparecia no cinema como o destruidor do “povo” (volk), na figura do conspirador”. Condição análoga à desenvolvida na reportagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As metodologias de análise utilizadas consideram não apenas aspectos técnicos, mas os elementos que despertam emoções como a poética, a estética e a linguagem artística e visual. Portanto as características observadas na análise da reportagem indicam que a estética e as similaridades na narrativa dialogam com as características que predominam nas obras aprovadas pela SPIO.

Tais similaridades encontradas sugerem que o reducionismo da reportagem se alinha com o maniqueísmo dos filmes nazistas, pois “nos discursos e na propaganda, não era necessário estabelecer diferenças entre liberais, social-democratas e comunistas. Dizia-se que todos eram inimigos da Alemanha, representavam o mal e deveriam ser combatidos. O maniqueísmo da mensagem opondo o bem e o mal, facilitava a compreensão das massas” (PEREIRA, 2008, p. 47). O mesmo sentimento de combatividade é estimulado na reportagem ao apresentar a postura do MST como um erro, como situação condenável e extrema. O maniqueísmo contemporâneo é aquele onde “pensa-se maniqueisticamente, de acordo com o esquema dos predeterminados ou à salvação ou à condenação. O semiformado culturalmente se coloca todas as vezes entre os salvos” (ADORNO, 1996, p. 16). Essa

ideia de polaridade, dualidade, tem predominado na percepção humana no contexto da semiformação, tratando o que não está alinhado ao lado tido como certo, como algo obrigatoriamente errado.

Estes pensamentos também estão alinhados com Adorno (1996, p. 389), quando expõe que a formação cultural atual se converte em uma semiformação socializada, onde “o fracasso dos movimentos revolucionários, que queriam realizar nos países ocidentais o conceito de cultura como liberdade, provocou uma certa retração das ideias de tais movimentos, e não somente obscureceu a conexão entre elas e sua realização, mas também as revestiu de um certo tabu.” Esse tabu relacionado a certos movimentos acabam por inferiorizar ou criminalizar grupos a fim de estabelecer um inimigo, e tem sido recorrente, especialmente através de narrativas apresentadas pelas mídias. O diferente é combatido e este pensamento, por sua vez, dialoga com o Pensamento Único, teorizado por Schopenhauer, na formação de uma ‘visão de mundo’, conforme explica Staudt (2012, p. 208) em sua análise sobre a tendência totalitária da sociedade.

Verificamos na produção da *Nazi Weltanschauung* (visão de mundo nazista) as mesmas intenções de marginalização e criação de um inimigo em comum. Em oposição aos filmes que exaltavam a superioridade da raça ariana, havia os que deixavam explícita a inferioridade dos demais países e etnias. Os primeiros seres considerados inferiores foram os judeus. Todas as representações cinematográficas de judeus colocavam o espectador diante de personagens maldosos, feios, demoníacos e animais (PEREIRA, 2003). Esse princípio se mostrou historicamente eficaz e parece que há tentativa de reprodução deste efeito, através da mídia, enquanto ferramenta de comunicação de massa, para perpetuar a semiformação.

A produção contemporânea, no uso da Arte, da linguagem visual e da estética, tem sua gênese como expressão da semiformação. Na semicultura, o diálogo e a proximidade entre a linguagem dos filmes de propaganda nazista e da reportagem analisada, constata uma apropriação dos elementos compositivos onde os impasses entre a representação e a realidade são abarcados pelo discurso resultante das narrativas e dos recursos visuais ofertados pela mídia. Contudo,

estes discursos são pautados na realidade em que estão inseridos e, permeados por toda a problemática que os acompanha.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria da semicultura**. Educação e sociedade, v. 56, n. 10, p. 388-411, 1996.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254
- COSTA, Victória Ester Tavares da; PIRES, Yasmin; SILVA, Keicyanne César da; MAIA, Mauro Celso Feitosa. Persuasão, poder e imagem: a perpetuação da linguagem de propaganda nazista nas campanhas eleitorais brasileiras. **Revista TROPÓS**, v. 7, n. 1, jul. 2018. ISSN 2358-212X. Disponível em: <http://revistas.ufac.br/revista/index.php/tropos/article/view/1843>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FLICK, Uwe. **Dados visuais**: fotografia, filme e vídeo. *In: Introdução a pesquisa qualitativa*. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2009. p. 219-229.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1996.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**: o Desafio das Poéticas Tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *In: Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH.[online]. 2003, v.23, n.45, p.11-36 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). *In: VI Congresso SOPCOM*, Lisboa, 2009. **Anais...** Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível

em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2019.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e Propaganda política no facismo, nazismo e salazarismo e franquismo. **História: Questões & Debates**, [S.l.], v. 38, n. 1, jun. 2003. p. 101-131. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2716/2253>. Acesso em: 20 fev. 2019.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O império das imagens de Hitler**: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955). 439f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Helano Jader C. Totalitarismo e cosmovisão: fechamentos da bíos. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Ideologia, violência e mito na literatura**, n. 22, Ideologia, Violência e Mito na Literatura. (Jul.-Dez. 2013) Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/10118>. Acesso em: 20 fev. 2019.

ROCHA, Paula Roberta Santana. **Estética e sensações no jornalismo**: Um estudo das estratégias e jogos discursivos. 163f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

STAUDT, Leo Afonso. Da metafísica do belo à arte como mercadoria: Schopenhauer e a indústria cultural. **ethic@ - An international Journal for Moral Philosophy**, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 199-210, set. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/view/26370>. Acesso em: 19 fev. 2019.



8

O SUJEITO EM FUGA: REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS ITALIANAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE A CONDIÇÃO DO IMIGRANTE

Maria Célia Martirani Bernardi Fantin¹

O INIMIGO OPORTUNO

O deslocamento de populações inteiras, como as que, hoje em dia, partem sucessiva e incansavelmente em direção à Europa, tem sido tema central no debate das chamadas “crises migratórias”, que assolam as principais potências mundiais.

Stuart Hall, analisando a fundo o fenômeno migratório, observa que, após a Segunda Guerra Mundial, as potências europeias descolonizadoras pensaram que poderiam simplesmente sair de suas esferas coloniais de influência, deixando as consequências do imperialismo para trás... E, no entanto, o que vemos acontecer hoje é que:

¹ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP (2013). Concluiu pesquisa de Pós-Doutorado (2017) em Estudos Literários: Literatura e Imagem (PPG Letras: Estudos Literários – UFPR e Università degli Studi di Siena- Italia) sobre as representações cinematográficas italianas contemporâneas sobre a condição do imigrante. Foi professora da Área de Italiano (DELEM) da UFPR e atualmente atua em grupos de pesquisa da UFPR e da USP. Trabalha com crítica literária e tradução. E-mail: mariacelia.martirani@gmail.com

Impulsionadas pela pobreza, pela seca, pela fome, pelo subdesenvolvimento econômico e por colheitas fracassadas, pela guerra civil e pelos distúrbios políticos, pelo conflito regional e pelas mudanças arbitrárias e de regimes políticos, pela dívida externa acumulada de seus governos para com os bancos ocidentais, as populações mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na mensagem do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os “bens” e onde as chances de sobrevivência são maiores (HALL, 2015, p. 48).

Cumprir notar o quanto, nesse sentido, a Itália tem sido alvo estratégico de boa parte desses contingentes humanos, abandonados à própria sorte, em embarcações precárias que, muitas vezes, não conseguem, sequer, chegar ao destino. Trata-se de um país que, na virada do séc. XIX para o XX assistiu à emigração em massa de grande parte da população - o povo italiano, em inúmeras pesquisas sobre o tema, aparece como um dos que mais migrou² - e que, na atualidade, numa grande reviravolta, acabou se tornando local de chegada de migrantes. Originariamente, país de emigração, agora, passa a ser lugar de imigração.

Parece ser inquestionável o fato de que é necessário guardar distância entre os grandes deslocamentos populacionais que ocorreram naquele período com os que se verificam na atualidade. Com efeito, se aderirmos a uma perspectiva de análise sincrônica da História das migrações, cada fenômeno migratório será compreendido à luz das peculiaridades e circunstâncias específicas que o constituem. Mas também é razoável não descurar de uma perspectiva diacrônica, que aborde tais situações num contexto mais amplo, atentando à hipótese de que, embora mantidas as particularidades de cada época, haja uma espécie de denominador comum a aproximá-las.

Inevitavelmente, a questão induz a incessantes e acirradas diatribes políticas. De um lado, há a imperativa necessidade desses indivíduos de lutar pela vida e que partem por não ter outra escolha, às vezes sendo acolhidos por uma pequena parcela da população. De outro, há a visão distorcida e redutora dos habitantes locais que,

2 Um dos mais elucidativos estudos sobre a história da imigração italiana em início do século XX foi levado a cabo por Deliso Villa em *Storia dimenticata*, publicado no Brasil em 1993, ao qual faremos referência no segundo capítulo deste trabalho.

sem levar em conta as causas históricas, religiosas e econômicas, que geram tais deslocamentos, assumem posturas exacerbadamente xenófobas que, em boa parte, sustentam ideologias de extrema direita, com tendências partidárias neonazistas e neofascistas.

A complexidade do tema vem exigindo atenção constante de muitos filósofos, sociólogos, historiadores e hermeneutas. Entre eles, convém lembrar o nome do sociólogo Abdelmalek Sayad³, que, embora tenha se dedicado mais especificamente à imigração argeliana na França, em muito contribuiu para as discussões atuais.

Com efeito, o eminente estudioso atenta ao fato crucial de que não é possível abordar os fenômenos migratórios, sem analisá-los à luz das teorias pós-coloniais⁴. Ressalta também que o indivíduo que se desloca é “imigrado” no país de chegada, mas continua a ser “emigrado” no país de origem, o que acarreta consequências psicológicas graves, como a do desajuste e estranhamento constantes e da inevitável sensação de não pertencimento.

Mais do que tudo, nota o quanto é preciso perceber na imigração, não apenas um problema social, político e jurídico, mas principalmente cognitivo, que diz respeito tanto aos cientistas da sociologia quanto aos estudiosos de epistemologia.

Um dos principais eixos analíticos de sua teoria se baseia no que denominou: “função espelho dos fenômenos migratórios”, que, em síntese, postula que os migrantes seriam aqueles que, pelo simples fato de existirem entre nós, obrigam-nos a revelar quem somos: nos discursos que fazemos, no saber que produzimos, na identidade política que reivindicamos. Em outras palavras, a imigração – mais

3 Abdelmalek Sayad nasceu em Beni Djellil, na Argélia em 1933 e morreu na França em 1998. Sociólogo, foi diretor de pesquisa da CNRS e da *École des hautes études en sciences sociales* (EHESS) e assistente de Pierre Bourdieu. É um dos nomes de referência, quando se trata de compreender os fenômenos migratórios, devido à lucidez com que se dedicou ao processo da imigração argeliana na França. O conjunto de seus textos representam uma verdadeira “teoria da imigração” combinada à apresentação de uma belíssima metodologia de pesquisa que se poderia chamar de refinada “etnografia das migrações” (Salles; Araújo, 1999).

4 Para os estudiosos italianos Gennaro Avallone e Salvo Torre, Sayad é uma das mais fascinantes figuras do novo pensamento que emerge a partir da década de 60, especialmente pelo fato de que é um pensador que pode ser definido integralmente como “pós-colonial”, porque todo o seu percurso, biográfico e intelectual, pertence ao vasto segmento sociológico que desponta com a perda de eficácia do projeto colonial do Ocidente e se volta à construção de uma nova identidade social e política, que tem plena consciência da história das culturas desaparecidas, exploradas e subjugadas e dos limites dos modelos sociais europeus.

do que qualquer outro fenômeno – é capaz de revelar a natureza da sociedade que a acolhe (SAYAD *apud* LIBERTI, 2002, p. 1).

A propósito, o jornalista e estudioso dos fenômenos migratórios na Itália, Stefano Liberti (2002), em interessante artigo, retoma o quanto Sayad teria contribuído para complementar o que postulava Jacques Derrida, à época das primeiras lutas dos, assim chamados, *sans papiers*, na França, em 1997. O filósofo francês observava, então, que o migrante seria como uma chave: um elemento externo em relação ao ambiente interno, podendo, no máximo, olhar, do alto, a sociedade em que gostaria de se inserir, porém tendo a inenunciável certeza de já ter abandonado o bolso em que vivia. Com essa metáfora da chave, ele chamava a atenção para o fato de que a condição de todo emigrado-imigrado é a de permanecer suspenso num limbo (equiparado ao da porta que não se abre), constituído por uma profunda e dupla ruptura: a de ser estrangeiro em seu país de origem e no de adoção, não pertencendo, portanto, a nenhum lugar. E se potencialmente, a chave tem a vantagem de servir como uma ponte, um elemento de junção capaz de fazer com que dois espaços fechados se comuniquem, na realidade, em nossas sociedades falsamente abertas, acaba se tornando símbolo de uma presença incômoda, testemunho de uma incapacidade permanente (DERRIDA *apud* LIBERTI, 2002, p. 01).

Derrida falava, então, sobre a capacidade de acolhimento que a França, país historicamente de imigração, não parecia mais estar à altura de garantir. Suas reflexões partiam de um tema imprescindível: o emigrado-imigrado-chave havia chegado à soleira da porta e precisava ser acolhido. A porta precisava se abrir: o imigrado tinha levado a cabo uma escolha e precisava ser ajudado a despir-se da condição de emigrante.

Porém, no entendimento do estudioso italiano Liberti, o eminente pensador francês, devido às necessidades políticas do momento, acabava por ignorar, em seu discurso, o outro lado da medalha. De fato, este fazia referência às sociedades de origem dos migrantes que, tendo sofrido as rupturas em massa, decorrentes da

partida de seus membros, reagiam, rejeitando-os, estigmatizando-os como traidores.

Assim, Derrida, e com ele, boa parte do pensamento europeu mais progressista, ignorava a dupla conotação negativa do limbo mencionado anteriormente: o imigrado-emigrado não apenas não é aceito no país de imigração, mas também é rejeitado no país de emigração, condenado à uma insuportável esquizofrenia mental entre dois mundos igualmente hostis (LIBERTI, 2002, p. 01).

O autor nota que tal univocidade reflexiva trazia, como consequência, uma inevitável defasagem, que caracterizava e de certa forma ainda caracteriza boa parte dos estudos e das representações sobre o fenômeno: é muito abundante a literatura sobre a imigração. O autor nota que tal univocidade reflexiva trazia, como consequência, uma inevitável defasagem, que caracterizava e de certa forma ainda caracteriza boa parte dos estudos e das representações sobre o fenômeno: é muito abundante a literatura sobre a imigração, mas insuficiente a que diz respeito à emigração.

Daí por que ser fundamental – segundo Liberti - recorrer à obra de Abdelmalek Sayad, mais especificamente ao livro: *La doppia assenza* (2002), que se propõe a analisar o fenômeno migratório em sua inteireza: “das ilusões do emigrado aos sofrimentos do imigrado”, como revela o subtítulo da obra.

Argelino, Sayad migrou para a França, mas jamais se naturalizou. Trabalhou por vinte anos como sociólogo das migrações, experimentando, na própria pele, a violência de um Estado que considera o imigrado como um intruso (ou um “clandestino”, como hoje repete abusivamente a mídia mundial). Ainda que tendo se dedicado à emigração argelina na França (dos anos 60 e 70), seu trabalho assume um valor paradigmático, pois toca em situações análogas a quase todos os fenômenos migratórios: migrações de massa de uma sociedade prevalentemente rural, em direção à uma sociedade urbana e industrial, além do fato de que, em grande parte, tais migrações são a consequência direta advinda dos processos de colonização.

Uma das principais premissas advogadas pelo eminente sociólogo, retomadas por Stefano Liberti, fundamentais para o eixo de análise desta pesquisa é a de que:

todo estudo dos fenômenos migratórios que esqueça de verificar as condições de origem dos emigrados está condenado a oferecer, do fenômeno migratório, apenas uma visão parcial e etnocêntrica. De um lado, é como se a existência daqueles indivíduos começasse no momento em que chegam ao país de destino. É apenas o imigrado e não o emigrado a ser levado em consideração; por outro lado, o problema, explícito e implícito, é sempre o da adaptação à sociedade de “acolhimento” (SAYAD *apud* LIBERTI, 2002, p. 01).

No que diz respeito à Itália, em comovente discurso na Câmara Italiana de Deputados e Senadores, o político Alessandro Di Battista (2013) enfrentou o assunto sobre a catástrofe de Lampedusa, afirmando que o que temos vivido em nossos dias pode ser considerado como uma verdadeira “religião da depredação”. Afirmou que, por anos, os europeus escravizaram a África, depredando-a. Lembrou que a riqueza da Europa, em grande medida, é fruto das ininterruptas investidas na, assim chamada “triangulação comercial”, que arrancava da “mãe África” milhares de seres humanos, carregados em precárias embarcações, para trabalhar na América:

Ouro, prata e açúcar, que chegaram à Europa e permitiram o nascimento das indústrias têxteis europeias e a fabricação de tecidos que terminavam nas mãos de certos chefes de tribos africanas, que os trocavam por escravos... A riqueza da Europa se baseia no genocídio e na diáspora africana (DI BATTISTA, 2013, tradução nossa).

Outro pensador contemporâneo ao qual é preciso recorrer, diante do tema, é o cultuado “pai dos Estudos Culturais”, Stuart Hall⁵. Em uma de suas mais que necessárias obras, nos alerta para o fato de que o “pós-colonial” não sinaliza uma simples sucessão cronológica

⁵ Stuart Hall (Kingston, 3 de fevereiro de 1932 — Londres, 10 de fevereiro de 2014) foi um teórico cultural e sociólogo jamaicano que viveu e atuou no Reino Unido a partir de 1951. Hall, juntamente com Richard Hoggart e Raymond Williams, foi uma das figuras fundadoras da escola de pensamento que hoje é conhecida como Estudos Culturais britânicos ou a escola Birmingham dos Estudos Culturais. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Stuart_Hall.

de “antes-depois”. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não induz a que concluamos que os problemas do colonialismo tenham sido resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos:

Ao contrário, o pós-colonial marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Problemas de dependência, subdesenvolvimento e marginalização, típicos do “alto” período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo, essas relações estão resumidas em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo (HALL, 2003, p. 56).

Acrescentando importantíssima contribuição ao debate, Zygmunt Bauman (2017), em obra fundamental para a elucidação do assunto: *Estranhos à nossa porta*, nota o quanto a chegada de uma massa de migrantes sem teto ajuda a explicar “o crescente sucesso da xenofobia, do racismo e da variedade chauvinista de nacionalismo e o sucesso eleitoral, ao mesmo tempo espantoso e inédito, de partidos e movimentos xenofóbicos, racistas e chauvinistas [...]” (BAUMAN, 2017, p. 18).

Com efeito, o eminente filósofo assevera que a ansiedade generalizada da população europeia diante dos estranhos que lhe batem à porta, não só não é combatida pela maior parte dos governos, como é por eles fomentada. O sentido disseminado de insegurança – tão reiterado pela mídia – acaba favorecendo, de modo oportunista, a necessidade de aparatos de controle que sejam cada vez mais eficazes no combate a esses “invasores”, favorecendo políticas governamentais que defendem enfaticamente a chamada “securitização”:

A “securitização” é um truque de mágica, calculado para ser exatamente isso. Ela consiste em desviar a ansiedade, de problemas que os governos são incapazes de enfrentar (ou não têm muito interesse em fazê-lo), para outros, com os quais os governantes – diariamente e em milhares de telas – aparecem lidando com energia

e (por vezes) com sucesso. No primeiro tipo de problema encontram-se fatores fundamentais da condição humana, como a oferta de empregos de qualidade, a confiança e a estabilidade da condição social, a proteção efetiva contra a degradação social e a imunidade quanto à negação da dignidade – todos esses determinantes da segurança e do bem-estar que os governos, os quais antes prometiam pleno emprego e uma ampla previdência social, são hoje incapazes de enunciar, que dirá fornecer. No segundo tipo, a luta contra terroristas que conspiram contra a segurança de pessoas comuns e suas estimadas posses facilmente se destaca e ganha predominância (BAUMAN, 2017, p. 34).

Além disso, quanto mais se investe na tendência a “securitizar” o “problema da migração”, mais se encontram, de forma totalmente distorcida, justificativas para a ascensão de governos xenófobos, que se fundamentam na urgência de proteger a população ameaçada.

De modo análogo, o sociólogo Alessandro Dal Lago (1999) observa o quanto a Itália não apenas reagiu de modo negativo e hostil à chegada dos “estranhos”, como também fez com que estes encarnassem a sua própria incapacidade de enfrentar os fenômenos migratórios, sobretudo a partir dos anos oitenta (DAL LAGO, 1999, p. 71-95).

Por meio da consolidação do que o autor denomina “tautologia do medo”, foi sendo construído em seu país – acima de tudo, por uma intervenção ativa da mídia – o círculo vicioso que poderia ser assim resumido: diante de inimigos que ameaçam a segurança dos cidadãos italianos/europeus, cumpre eleger medidas ostensivas de controle que visem à sua proteção. A “securitização” – nos termos apontados por Bauman – nesse caso, se justificaria como resposta à imagem hostil do “estrangeiro”, construída sistematicamente (e de forma oportunista pelo aparato do poder) como a de um perigoso inimigo.

Se no curso dos anos oitenta, na Itália, as informações relativas à imigração eram sujeitas à uma grande variabilidade, a partir da primeira metade dos anos noventa, os jornais passam a dedicar ao tema uma atenção constante e crescente. Tratam-se de notícias, em grande parte negativas, que pretendem forjar uma imagem da imigração como problema social grave.

Cumpre notar, conforme explica o professor Dal Lago, que a informação negativa dos migrantes como “problema”, “praga” ou

“ameaça” é construída e comunicada pelos órgãos de informação, principalmente pelo apelo excessivo a manchetes de efeito, cujas escolhas estilísticas parecem calculadas propositalmente para provocar um mal estar objetivo nos leitores.

Ele observa ainda que a variação quantitativa e estilística no tratamento das informações sobre a imigração corresponde a uma mudança temática decisiva. No início dos anos noventa, a imigração passa a ser quase que exclusivamente definida em termos de ilegalidade e degradação, enquanto a fonte privilegiada das notícias vem a ser constituída por um novo ator social: o cidadão que protesta contra a degradação, isto é contra a imigração.

Para Dal Lago, a existência desse modelo narrativo recorrente, utilizado por grande parte da imprensa italiana massivamente, revela um mecanismo “estável” da produção midiática do medo:

Defino como “tautológico” este mecanismo, quando a simples enunciação do alarme (neste caso, a “invasão de imigrados delinquentes”) *demonstra* a realidade que ele denuncia. Tais mecanismos são conhecidos na Sociologia, a partir do conceito de “definição da situação”, cunhado por W.I. Thomas, segundo o qual “se os homens definem as situações como reais, estas acabam se tornando reais em suas consequências.” Em outros termos, uma situação social é aquilo que os atores nela envolvidos ou interessados definem que seja.... Na construção autopoietica⁶ do significado, as definições subjetivas de uma situação se tornam reais, isto é, objetivas e isto ainda é mais verificável, quanto mais dizem respeito a aspectos socialmente delicados, como o “medo do inimigo” (DAL LAGO, 1999, p. 73, tradução nossa).

A violência racista, a indiferença, a discriminação judiciária, a exclusão social são algumas das formas diversas pelas quais uma sociedade calcada no medo dos migrantes acaba por erigir uma barreira intransponível entre “eles” e “nós”.

6 O autor adverte que usa o termo “autopoietica” tomado como empréstimo da Biologia, que significa a capacidade dos sistemas vivos de se reproduzirem e de reproduzirem os próprios subsistemas e as suas relações, mantendo o equilíbrio homeostático. Na Sociologia, o conceito mais próximo ao de “autopoiesis” é o da “autorreferencialidade” (N. Luhmann, *Sistemi sociali*, il Mulino, Bologna, 1994). Mas aqui, nesse contexto, importa notar que a utilização desses conceitos se refere ao fato de que determinados sistemas (ao mesmo tempo sociais e simbólicos) se encontram em condições de produzir uma realidade virtual, a fim de manter a própria capacidade reprodutiva (DAL LAGO, 1999, p.107. trad. nossa).

No entendimento do sociólogo, o que têm em comum imigrados marroquinos, algerianos, senegaleses ou romenos, ciganos, refugiados albaneses, bósnios ou curdos é o fato de **não** terem o direito de viver no espaço nacional porque **não** italianos, **não** europeus ocidentais, **não** desenvolvidos, **não** ricos. É mais do que evidente que a discriminação contra os estrangeiros, nesse caso, não atinge japoneses, norte-americanos, suíços ou tantos outros que também poderiam ser inseridos, formalmente, na categoria dos assim chamados “extracomunitários”. Daí por que o título de sua obra – à qual aqui fazemos referência – seja construído por meio da negação: “**Não – pessoas: a exclusão dos migrantes em uma sociedade global**” (DAL LAGO, 1999, grifo nosso, trad. nossa).

Sua tese é a de que os estrangeiros, jurídica e socialmente ilegítimos (migrantes regulares, irregulares ou clandestinos, nômades, refugiados), constituem a categoria mais suscetível a ser tratada como a de “não-pessoas”. Basta pensarmos, para começar, nos limites que a linguagem impõe à representação dessa categoria de seres humanos. Tratados pela imprensa e pela mídia em geral como “extracomunitários”, “imigrados”, “clandestinos”, “irregulares” são estereotipados, não por meio do que se refere a características que lhe são inerentes, mas por aquilo que eles **não** são em relação a nós.

A partir dessa opacidade linguística, que corresponde a uma total invisibilidade social, afirmam-se as premissas para que eles não se constituam como pessoas e possam ser, literalmente, neutralizados⁷. A censura linguística é uma das formas mais comuns de anulação das pessoas.

De certo modo, como “não-pessoas”, os migrantes vão sendo privados de identidade e se tornam, em alguma medida, “invisíveis”. São visíveis enquanto ameaça, mas invisíveis no que se refere a qualquer espécie de direito ou tentativa de inserção institucional. São invisíveis nos nichos de mercado do trabalho escravo e da economia informal, desde que aceitem as regras, sem contestar a própria subordinação. Dessa forma, a existência deles é tolerada e ignorada. Mas se passam a ser visíveis – ou pela natureza particular de

⁷ Para maior aprofundamento, vejam-se as referências às quais remete o autor à p.231, nota 19.

sua atividade de trabalho, informal ou marginal, mas pública – ou porque envolvidos em algum caso de emergência, acabarão “etnizados” e culturalmente segregados.

A caracterização que a sociedade italiana lhes concede é sempre estigmatizada pelo signo do “não”, o que produz uma espécie de neutralização, de exclusão discursiva. A propósito, o autor cita o caso de um menino, em que se evidencia – de modo absurdo – a que ponto chega a internalização, por parte dos imigrados, dessa falta absoluta de identidade, desse “não” pertencimento:

Um menino que aparenta ter entre oito ou dez anos é conduzido à prisão para menores, porque encontrado na rua, em um cruzamento, enquanto tentava vender alguma coisa e por ter tentado fugir dos policiais. Ele não tem documentos e não consegue fornecer, aos agentes da polícia, nenhum nome crível. Primeiro diz se chamar Dumbo, depois Mickey Mouse, depois Pato Donald, depois John: diz ser americano, mas parece árabe. Em seguida se declara francês (mas segundo os agentes policiais, poderia ser eslovo). Inicialmente, diz ter vindo de Roma, depois da Suíça, depois da América. Ao final – sempre conforme o relato dos policiais – começa a “delirar”: “Sou um extraterrestre, venho do espaço!”. Daí em diante, continua a reiterar que é um extraterrestre [...]

Um dia, o menino acaba perguntando indignado à uma assistente social que se tornara sua amiga: “Mas por que em vez de ser extracomunitário, não posso ser um extraterrestre”? (DAL LAGO, 1999, p. 228, trad. nossa).

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Michel Agier, considerado por Zygmunt Bauman, talvez, o “mais incisivo, coerente e, hoje, de longe o mais experiente e perceptivo pesquisador preocupado com o destino de mais de 200 milhões de pessoas (globalmente) deslocadas” (BAUMAN, 2017, p. 88) sugere que a política migratória se destina a consolidar uma divisão entre duas grandes categorias mundiais cada vez mais reificadas: de um lado, um mundo limpo, saudável e visível; de outro, o mundo dos “remanescentes” residuais, sombrio, doente e invisível”. Ele prevê que, se as práticas continuarem como estão, esse objetivo vai superar e minimizar todas as outras preocupações e funções aparentes: campos “não serão mais usados para manter vivos refugiados vulneráveis, mas para re-

unir e vigiar todos os tipos de população indesejável” (AGIER *apud* BAUMAN, 2017, p. 88- 89).

Como não poderia deixar de ser, toda essa problemática passou a ser tratada também pelas mais diversas manifestações e expressões artísticas, tais como a literatura e o cinema.

TERRAFERMA DE EMANUELE CRIALESE

Terraferma (vencedor do 68º Festival Internacional de Cinema de Veneza, em 2011) é a conclusão de uma trilogia sobre a problemática da imigração. O primeiro, que compõe a série, *Once we were strangers* (1998), trata das dificuldades de um siciliano ilegal, que tenta viver em Nova Iorque. *Nuovomondo*, o segundo, de 2006, traz à cena uma família de camponeses pobres e rústicos da Sicília, buscando entrar nos Estados Unidos no início do século passado, atravessando o assim chamado *Golden Gate*, porta de entrada obrigatória aos que queriam “*fare l’America*” (ser bem sucedidos, iludidos com a possibilidade de enriquecimento no Mundo Novo).

Emanuele Crialese, entrevistado, em 2011, no Rio de Janeiro, local onde sempre vem lançar seus novos filmes, em relação à temática da imigração, à qual vem se dedicando, afirma: “Entender os grandes movimentos populacionais, que começaram há mais de cem anos, são o nosso maior desafio hoje em dia.”⁸

Seu filme *Terraferma* é, na verdade, uma alegoria em que se aponta, de modo corajoso e explícito, à política italiana excessivamente restritiva e arbitrária em relação à entrada de refugiados no país. É ambientado em uma ilha fictícia (provavelmente inspirada naquelas do Sul da Itália, próxima ao norte da África) que remete à paisagem da pequena Lampedusa – já tratada como cenário determinante de comportamentos, pelo diretor, em *Respiro* – de 2002 - onde as novas leis (severas e punitivas) do continente se chocam com as que regem a vida dos pescadores da região, como, por exemplo, a de nunca abandonar alguém no mar. O peso de tais regras é posto à toda pro-

8 CRIALESE, Emanuele. In: **Celebridades**. Disponível em <https://veja.abril.com.br/entretenimento/festival-do-rio-exibe-terraferma-ultimo-filme-da-trilogia-de-emanuele-crialese-sobre-imigrantes/>. Rio de Janeiro, 07 /10 /2011. Acesso em: 13 mar. 2014.

va, quando uma leva de africanos começa a desembarcar naquela praia. Contrariando as ordens legais da polícia costeira, uma família abriga uma mulher grávida e seu filho pequeno, resgatando-os das águas. Embora o filme de Crialese, focalizando a atualíssima problemática imigratória, se distancie completamente da proposta do filme *Mediterrâneo* (1991) de Gabriele Salvatores, (cuja atenção se concentra na possibilidade de fuga das atrocidades do, assim chamado, “mundo civilizado” e de todos os seus condicionamentos), as águas que os unem são as mesmas águas, ora cristalinas e paradisíacas, ora desafiadoras e tenebrosas das infinitas travessias pelo *Mare Nostrum*, como destino ou rota de fuga.

Nesse sentido, talvez valha a pena observar o que um dos maiores historiadores, especialistas no tema, o professor francês Fernand Braudel⁹ explica como importante traço constitutivo da história do Mediterrâneo e que pode acrescentar algo de fundamental à nossa reflexão. Em um posfácio para a segunda edição de sua tese (1965), ele explica por que decidira se aprofundar sobre o que denominou “a imensa cena do Mediterrâneo”. Com efeito, o eminente estudioso notara uma “centralidade das civilizações mediterrânicas”, a partir das próprias margens do grande mar e das sucessivas marés de sua história¹⁰. O recorte dessas “lições braudelianas” foi levado a cabo,

9 Fernand Paul Achille Braudel (1902-1985) é considerado, por muitos, como o historiador francês mais influente do século XX. Seguindo o historiador Elio Chaves Flores, isso se deve, pelo menos, a dois motivos: “Primeiro, porque ninguém daria continuidade a uma revolução historiográfica, a segunda geração da Escola dos Annales, se não tivesse ensinado aos seus alunos a curiosidade e a paixão pelo conhecimento e pela pesquisa. Segundo, porque Braudel ensinou realmente história em três continentes desde muito jovem: aos 21 anos na Argélia, a mais importante colônia francesa da África do Norte, entre 1923 e 1932; seguindo para Paris, lecionou no Liceu Pasteur e depois no Liceu Condorcet, onde permaneceu até o início de 1935; em fevereiro desse mesmo ano foi lotado no Ministério das Relações Exteriores da França para lecionar na USP; permanece no Brasil até outubro de 1937, ensinando história e escrevendo alguns artigos comparatistas entre suas experiências continentais.” (FLORES, Elio Chaves. Lições do professor Braudel: O Mediterrâneo, a África e o Atlântico. In: Afro-Ásia, 38. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p. 9, disponível em: www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38).

10 O artigo a que nos referimos é o de FLORES, Elio Chaves: Lições do professor Braudel: o Mediterrâneo, a África e o Atlântico. In Afro-Ásia, 38. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p. 9-38, disponível em: www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38. BRAUDEL, Fernand. O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II, 2 vols, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, p. 621. *apud* FLORES, Elio Chaves, Lições do professor Braudel: o Mediterrâneo, a África e o Atlântico. In Afro-Ásia, 38. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p.13, disponível em: www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38.

no Brasil, entre tantos, também pelo professor de História da UFPB, Elio Chaves Flores, que esclarece:

Ao defender que o plano de sua obra baseou-se nas regularidades, permanências e repetições da história do Mediterrâneo, Braudel sustenta a longa duração como o patamar da lentidão das estruturas, não sem apelar para interpretantes das realidades e das ficções. Em sua obra *O Mediterrâneo*, ele afirma que: um emigrado pode regressar da América a uma aldeia quase abandonada, portador de mil novidades estrangeiras, de ferramentas maravilhosas: nada mudará a este universo arcaico, emparedado em si mesmo. Sem o olhar do geógrafo (do viajante ou do romancista), duvido que se possam perceber os verdadeiros contornos, as realidades opressivas deste rosto profundo do Mediterrâneo (BRAUDEL *apud* FLORES, 2008, p. 13).

A ideia de “universo arcaico, emparedado em si mesmo”, que induz a pensar na manutenção da regularidade, de uma quase “suspensão temporal”, em que é possível notar o quanto tais civilizações mediterrânicas podem ser estáticas e autorreferentes é representada, tanto por Salvatores, quanto por Criales, em seus respectivos filmes.

No primeiro caso, apesar de sofrerem o impacto inicial de uma adaptação forjada (uma vez que o espírito daqueles soldados não lhes permitia, recém-chegados à ilha, passar por um total descondicionamento, que só ocorreu, gradativamente), aos poucos, ocorre uma integração aos hábitos e costumes gregos locais, que se mantiveram fortes e praticamente intactos, apesar das sucessivas invasões e espoliações. A cultura a ser submetida, nesse caso, revela-se, de certa forma, superior à que pretende submeter e o filme de Salvatores privilegia as noções de “regularidade e de universo arcaico”, como a ser aprendido ou assimilado por aqueles que, embora possam parecer mais “civilizados”, livres ou desenvolvidos, ainda devem muito às tradições ancestrais de certas civilizações mediterrânicas, como por exemplo, a grega. A suspensão temporal, também, reitera a rotina daquele mundo emparedado (e que serve, nesse caso, como pausa necessária diante dos fardos da vida de cada um), uma vez que, depois de integrados, os soldados

nem se apercebem de que já se tinham passado três anos, desde que ali haviam chegado (em 1941).

Assim, as chamadas “realidades opressivas do rosto profundo do Mediterrâneo” arcaico e imutável, verificadas por Braudel, no filme de Salvatores servem como contraponto necessário aos que, vivendo situações completamente diversas, atrelados ao dinamismo excessivo das grandes urbes e suas infundáveis demandas, em que tudo muda o tempo todo, sentem necessidade daquela regularidade, de referências estáveis que lhes possibilitem resgatar, em boa medida, o que aqueles habitantes ilhéus, com toda sua simplicidade, possuem. De modo análogo, mas tratando complexamente das relações entre os habitantes pescadores de sua pequena ilha mediterrânica imaginária e os imigrantes africanos que ali passam a desembarcar, Emanuele Crialese, também investe positivamente na noção de imutabilidade das normas locais, que, ainda que revelem a fixidez daqueles universos arcaicos, distanciados do “desenvolvimento” e do “progresso”, fazem toda diferença, diante dos embates éticos, que têm sido travados, ao longo dos últimos anos, em relação aos deslocamentos populacionais em direção à Itália e demais países europeus.

Com efeito, os traços de “regularidade” e “emparedamento” apontados por Braudel, em seus estudos sobre as civilizações mediterrânicas, acabam sendo vistos, pelos dois cineastas italianos (cada qual à sua maneira) como positivos, uma vez que, nos filmes aqui tratados, buscam valorizar, sobretudo, o direito à liberdade e à vida.

VILLAGGIO DI CARTONE DE ERMANNO OLMI

O filme *Villaggio di cartone* (2011), com direção e roteiro de Ermanno Olmi e colaboração de Claudio Magris e Gianfranco Ravasi, foi definido como “um apólogo moral sobre o acolhimento”, já que trata, também (tanto quanto o filme de Crialese) das questões envolvendo imigrantes clandestinos na Itália. Mas o enfoque desse diretor de Bérgamo (do norte da Itália) muda o cenário das pequenas ilhas mediterrânicas, escolhidas pelos cineastas anteriores, para o de uma igreja abandonada, em uma grande cidade do Norte. Em

resumo, a trama se desenrola a partir de uma profunda crise, vivenciada por um velho padre que vê sua paróquia, literalmente, ser desativada. O que ocorre é que por uma determinação legal, a pequena igreja em que, durante toda uma vida, ele rezara suas missas e congregara os fiéis, acaba sendo desmontada, para ceder lugar a alguma outra obra de grande porte e o padre, com isso, também perde o seu lugar. Mas, subitamente, ainda enquanto vivenciava essa séria crise, o padre terá que se envolver com um novo desafio, muito comprometedor, que acabará por trazer novo sentido à sua fé. Enquanto a igreja vai sendo –materialmente - esvaziada (pois tiram-lhe o belo e grande crucifixo da parede, os adornos, etc), por outro lado, aquele mesmo espaço (agora vazio, em que só se mantiveram os bancos) vai se preencher com pessoas, uma leva de imigrantes africanos clandestinos que, fugindo das perseguições da polícia local, ali encontram um esconderijo seguro. Há, também, evidentes sinais, na proposta de Olmi, a evocar a obra de T.S.Eliot (1935) : *Morte na catedral*¹¹.

Grande parte da crítica abalizada de cinema percebeu, no filme de Olmi, um verdadeiro grito de alerta, diante da postura extremamente esvaziada e distanciada das causas de efetiva ação social, manifesta em grande parte da igreja católica, que nos últimos tempos, vinha descurando da essência do que se compreenderia como “genuíno projeto cristão”, inclusive omissa, em relação a esses atuais deslocamentos populacionais. De modo muito sensível, o envolvimento comprometido do padre (ele, também, de certa forma, “expatriado”) com aquela gente, reitera um dos motes do filme: “Quando a caridade é um risco, esse é o momento da caridade” ...

O que aqui, particularmente, nos interessa, é perceber que, mesmo que todo o cenário seja o de um reduzido espaço de uma igreja de uma cidade do Norte da Itália, a grande leva de imigrantes que, ali, acaba buscando abrigo, acusa – de modo análogo ao já feito por Crialesse, em Terraferma – a violência e arbitrariedade de uma polí-

11 T. S. Eliot escreveu esta peça, em 1935 especialmente para as comemorações do centenário de morte do arcebispo inglês Thomas Becket, morto na catedral de Canterbury. Esse arcebispo volta da França, após um exílio político que teria durado sete anos. *Murder in the cathedral* conta a história dos últimos dias do arcebispo Becket, suas tentações, conflitos e morte.

tica que não sabe lidar com o, cada vez mais crescente, deslocamento de populações inteiras.

Também, no sensível olhar do diretor, o padre (encarnando, de certa forma, os rituais dos pescadores insulares de Criaiese, para os quais não se abandonam homens em alto mar) segue o que lhe dita sua consciência cristã contra a norma vigente e acolhe os imigrantes, facilitando-lhes a fuga. O Mar Mediterrâneo, aqui, é a porta de entrada e, também a de saída da Itália, para os que precisam continuar a viagem, buscando, com toda sorte de desafios, uma chance de reterritorialização, não mais, destino paradisíaco de fuga, dos que buscam suas águas para o sutil esquecimento das atribulações da existência (como no filme de Salvatores), mas como único “vetor de saída” para sobreviver.

A inscrição que encerra essa pequena pérola do cinema italiano contemporâneo (apresentada em Veneza, em 2011, junto à obra-prima de Criaiese) diz muito: “*O cambiamo il senso impresso alla storia o sara la storia a cambiare noi.*” (“Ou mudamos o curso da história, ou a história nos mudará”, trad.nossa).

LA MIA CLASSE DE DANIELE GAGLIANONE

La mia classe (2013) é um filme ambientado em uma escola noturna para imigrantes da periferia de Roma. O ator Valerio Mastandrea interpreta um professor de Língua e Cultura Italiana, cujos alunos – provenientes das mais diversas partes do mundo – atuam num processo de autorrepresentação: tratam-se de não atores que representam a si próprios, naquela situação específica de aprendizagem, fundamental para que possam se integrar no lugar de chegada.

Classificado por grande parte da crítica como um “*docufiction*”, apresenta-se como instigante caso, em que a ficção se nutre de traços documentais, numa explícita investida no esmaecimento intencional das linhas demarcatórias de gênero.

É importante salientar que, na Itália, desde março de 2012, os que não são cidadãos europeus, para obter a permissão de permanência (“*permesso di soggiorno*”) no país, são obrigados a se inscrever

nos cursos de “conhecimento da Língua Italiana, da cultura cívica e da vida civil na Itália”. Os cursos são organizados pelos CTP (Centros Provinciais para a Instrução de Adultos), onde trabalham professores e também voluntários como Claudia Russo – roteirista do filme, junto a Gaglianone e Gino Clemente - que forneceu muitos dados para o papel desempenhado por Mastandrea.

Consta que, inicialmente, Gaglianone quisesse fazer uma espécie de versão italiana do filme *Entre os muros da escola*¹² (no original: *Entre les murs*) de Laurent Cantet, que venceu o Palma de Ouro em Cannes, em 2008. Ele afirma que, de fato, perseguiu a ideia de criar um filme situado entre o documentário e a ficção, que conseguisse atingir o status de uma parábola dramática das histórias verdadeiras daqueles alunos e de suas dificuldades de interação. Mas, enquanto realizava o filme, algo inusitado ocorreu: “De fato, estávamos prontos para contar as histórias que representavam, de modo plausível, a condição de imigrados de alguns daqueles alunos, quando, de repente, o que era apenas uma ideia do roteiro acabou se tornando um fato real, que estava ocorrendo naquele preciso instante” (GAGLIANONE *apud* MARSHALL, 2014, p. 71, trad. nossa).

É ainda o diretor quem revela que pensou seriamente em desistir de fazer o filme porque ele e toda a equipe acabaram por vivenciar uma situação contraditória de base, praticamente sem solução. Na prática, eles estavam prontos para contar as histórias da condição de alguns daqueles alunos imigrados, quando um imprevisto, aquilo que era apenas uma ideia do roteiro se tornava um fato real que passava a acontecer naquele momento. E continua: “Depois de muito pensar, decidimos estruturar o filme em dois níveis: um no qual Valerio Mastandrea interpreta o professor e um outro no qual se deixava claro que estávamos fazendo um filme. Estes dois níveis se

12 *Entre les Murs* (pt: *A Turma* / br: *Entre os Muros da Escola*) é um filme francês vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes em 2008.^[1] A história baseia-se no livro homônimo escrito por François Bégaudeau, que além de escritor, é também professor. O diretor Laurent Cantet convidou-o a estrelar o filme juntamente com um elenco formado por não-atores. Durante sete semanas as filmagens aconteceram no interior de uma escola no subúrbio de Paris. O resultado desse trabalho foi um filme exibido nos cinemas de quarenta e quatro países entre maio de 2008 e agosto de 2009 e presente em quatorze festivais de cinema.^[2] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Entre_les_murs. Acesso em: 08 maio 2017.

imbricaram a tal ponto que, aos poucos, se tornaram incindíveis: o objetivo era fazer com que o espectador parasse de se perguntar ao que estava assistindo, se a um documentário, a um *docufiction* ou a um filme de ficção, simplesmente porque todas essas categorias deixavam de fazer sentido naquele contexto.

Tratava-se também de propor uma reflexão sobre a natureza dual da imagem, que remete simultaneamente a dois universos que, não raro, tentamos separar mas que, no fundo, são inseparáveis... O *set* se tornara uma alegoria do local fechado e aparentemente protegido, em que temos a tentação de permanecer, distanciados de uma vitalidade e de uma dor que imaginamos como “extras”, como estrangeiras, mas que também nos pertencem porque provocadas diretamente pelo sistema econômico e social em que vivemos e do qual nos tornamos reféns.¹³ O “fato real” a que o diretor faz referência ocorre depois que muitos alunos já se haviam apresentado, com suas respectivas histórias de vida e diz respeito ao que virá a acontecer com o nigeriano *Issa*. A uma certa altura, tomamos conhecimento de que seu certificado de permanência vencera, o que é revelado ao professor, que não pode tomar nenhuma atitude concreta para ajuda-lo. Consequentemente, aquele aluno não poderá mais participar do *set* de filmagem, porque sem a posse do específico documento passa a ser clandestino.

Durante a filmagem, então, o real invade a cena abruptamente. Vemos o desespero do imigrado que, vindo a ser flagrado pela polícia, tem obrigatoriamente que ser deportado a seu país de origem, o que, para ele, significa a morte.

A câmera – antes focalizada na rotina do que acontecia em sala de aula, com a participação dos alunos e do professor – parece perder o foco e se desestabiliza. E então, o diretor, alguns membros da equipe de filmagem e o professor perdem a sua função de profissionais do cinema e surgem, em cena, como seres humanos indignados diante do drama que a realidade lhes oferece para vivenciar: o da

13 GAGLIANONE, **Daniele racconta...** Disponível em: <https://agiscuola.it/schede-film/%20item/353-la-mia-classe.html>. Acesso em: 26 jun. 2015.

impotência de não poderem agir, diante do impedimento legal e do afastamento compulsório de *Issa* (que vem a ser preso, de fato)¹⁴.

O que temos, portanto, é a explicitação do embaralhamento entre arte e vida, numa proposta de cinema que visa formalmente, sobretudo, instaurar a dúvida: estamos diante de uma representação fidedigna do real ou tudo não passa de ficção? *Issa* teria realmente sido impedido de filmar, teria realmente sido preso, causando a consternação de todos os participantes, ou estamos diante de mais um jogo¹⁵ que intenciona, no limite, romper definitivamente as barreiras entre a realidade que se quer representar e a que se pretende ficcionalizar? Real e ficcional seriam apenas as duas faces totalmente intercambiáveis da mesma moeda?

O filme de Gaglianone trabalha exatamente nessa mesma linha de abordagem, insuflando, com vigor, a dúvida. O que resulta disso é que pouco importa se o que ocorre com *Issa* é “real ou ficcional”. O que importa é que se coloca no centro do debate a problemática do débito que se contrai, a partir do momento em que se passa a narrar histórias dos outros.

O ganho de tal proposta está, sobretudo, em trabalhar com a desestabilização da representação, que é também o afastamento da certeza, o enfraquecimento da verdade.

E assim, de certo modo, em *La mia classe*, veremos, em *mise en scène*, a materialização do que Frederic Jameson (1995) entende como instabilidade do conceito de “realismo”.

Com efeito, para o eminente estudioso, os dois termos do *slogan* “representação da realidade” apontam a uma contradição de base, pois a ênfase a um conteúdo verdadeiro acaba sendo minimizada pelos artifícios de representação da própria obra:

14 Diante do que está ocorrendo naquele preciso momento, Mastrandrea comenta com o diretor, em voz baixa: “Então, aquilo que estamos fazendo não serve para nada...” (Mastrandrea apud Marshall. *Una lezione per tutti*. Disponível em: <http://mondodigitale.org/blog/wp-content/uploads/2014/01/La classe-internazionale.pdf>)

15 A respeito, é interessante citar aqui a proposta do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho no documentário *Jogo de cena* (2007), cuja investida cinematográfica visa, de certo modo, por em xeque as marcas delimitadoras e classificatórias do que poderia ser definido como “representação do real” x “representação do ficcional”.

Se o realismo confirma sua pretensão de ser uma representação do mundo correta ou verdadeira, ele, assim, deixa de ser um modo estético de representação e fica fora da esfera da arte. Por outro lado, se exploramos, enfatizamos ou colocamos em primeiro plano os artefatos artísticos com a captura da verdade do mundo, o “realismo” é desmascarado como um mero *efeito-de-realismo* ou *efeito-de-realidade*, e o real que ele pretendeu desvelar se transforma de imediato na mais completa representação e ilusão. Ainda assim, nenhuma concepção viável de realismo é possível a menos que ambas essas exigências e pretensões sejam atendidas, ao mesmo tempo, prolongando e preservando – mais do que “resolvendo” – essa tensão e incomensurabilidade constitutivas (JAMESON, 1995, p. 162).

O que acaba sendo muito instigante, seguindo tal linha de raciocínio, é exatamente essa instabilidade conceitual que, no entendimento do filósofo, é o que lhe confere interesse e valor históricos.

Pois bem, para além da intenção explícita de trazer à luz uma das problemáticas mais candentes da atualidade, a obra de Gaglianone é singular, justamente por ter a ousadia de enfrentar o tema do paradoxo do realismo na contemporaneidade.

Claramente, o filme de Gaglianone pode ser inserido na longa tradição cinematográfica italiana dos, assim chamados, “filmes sobre migração”, porque se alinha aos que buscam representar a situação dramática daqueles que precisam se reinventar em terra estrangeira. Não faltam em *La mia classe*, temas que tratam do drama da viagem, do trauma da separação familiar, da perda de identidade e da sensação de não pertencimento, comuns às diásporas contemporâneas. Todas essas questões surgem a partir dos depoimentos dados pelos alunos ao professor que a eles se abre generosa e solidariamente, numa postura que reflete, obviamente, a do diretor, na defesa da causa pró-imigrado.

Mas o mérito do filme está muito mais em sua proposta formal que temática. Sua força reside justamente nessa zona híbrida e móvel entre o documentário e a ficção, problematizando os níveis de representação do real, numa perspectiva metacinematográfica, em que o cinema reflete sobre o alcance e as limitações da própria arte de fazer cinema. E aqui não há como deixar de notar o quanto

a opção pelo gênero do “entre-lugares” coincide perfeitamente com a temática do sujeito em fuga, sempre um deslocado, um ser *in-between*, como menciona Stuart Hall.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes que aqui analisamos são exemplos de representação do que passou a ser conhecido na Itália como exemplos do “*cinema della migrazione*”. Diante do que já vem sendo considerada a maior catástrofe humanitária deste século, continuam reverberando alguns questionamentos fundamentais, como os propostos, por exemplo por Stuart Hall em *Da diáspora. Identidades e mediações culturais* (2003):

O que a experiência da diáspora lança sobre as questões da identidade cultural?

Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento após a diáspora?

Já que a “identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, individualidade e mesmice, como podemos pensar as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença e disjuntura? (HALL, 2003, p. 28-29).

O cinema enfrenta, dessa forma, o grave conflito dos fenômenos migratórios que assolam o continente europeu, mais particularmente, a Itália. Se não consegue trazer soluções a essa problemática tão relevante da contemporaneidade, ao menos lança luz às mesmas, problematizando certas posturas reacionárias e xenófobas que, de modo reiterado, vêm surgindo, com plataformas eleitorais calcadas em discursos nacionalistas, extremamente ostensivos contra os migrantes.

Tal postura faz-se necessária porque o que passa a frequentar o terreno das representações (e na presente pesquisa isso é muito pertinente) não é mais o sujeito centrado, mas sim o que se dispersou para sempre de sua terra natal. É o que mantém fortes vínculos com seu lugar de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. É o que acaba sendo obrigado a negociar com as novas culturas em que vive, sem simplesmente ser assimilado por

elas e sem perder completamente sua identidade. É o que carrega traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foi marcado. A diferença é que esse sujeito não mais pertence a uma, mas a várias “casas”.

Curioso notar como o escritor Salman Rushdie compreende o fenômeno. Para ele, já que a palavra “tradução” vem, etimologicamente do latim e significa “transportar entre fronteiras”, os escritores migrantes pertencem a dois mundos ao mesmo tempo e “tendo sido transportados através do mundo... são homens *traduzidos*” (RUSHDIE *apud* HALL, 2015, p. 52). São, portanto, o produto das “novas diásporas” criadas pelas migrações pós-coloniais. Devem aprender a habitar, no mínimo duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas.

As representações cinematográficas que aqui escolhemos analisar interessam, particularmente, enquanto transfigurações da realidade que dialogam entre si, uma vez que o que as aproxima é o Mar Mediterrâneo como rota de fuga e única chance de sobrevivência para as populações mais pobres e exploradas do planeta.

Muitas das indagações propostas por Hall são levadas em consideração por diversos desses cineastas italianos contemporâneos, que passaram a se dedicar a um novo segmento dentro da longa tradição cinematográfica de seu país: a de representar as histórias dessas infinitas travessias, de cada uma daqueles indivíduos singulares que, quando sobrevivem e procuram se integrar no lugar de destino, continuam a carregar o estigma do não pertencimento.

REFERÊNCIAS

AVALLONE, Genaro; TORRE, Salvo. **Abdelmalek Sayad**: per una teoria postcoloniale delle migrazioni. Disponível em: http://www.academia.edu/3761891/Abdelmalek_Sayad_per_una_teorica_postcoloniale_delle_migrazioni. Acesso: em 02 mar. 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

CRIALESE, Emanuele. **Terraferma**; Italia, França, 2011; em cores; 114 min; Direção: Emanuele Crialese; Roteiro: Emanuele Crialese; Elenco: Donatella Finocchiaro, Giuseppe Fiorello, Mimmo Cuticchio, Martina Codecasa, Filippo Pucillo, Tiziana Lodato, Claudio Santamaria, Timnit T. Filippo Scarafia, Pierpaolo Spollon, Robel Tsagay Abraha.

DAL LAGO, Alessandro. **Non persone**: l'esclusione dei migrant in una società globale. Milano: Feltrinelli, 1999.

DI BATTISTA, Alessandro. **Discorso sulla strage di Lampedusa**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oh3F3OhRoQA>. Acesso em: 16 nov. 2013.

ELLIOT, Thomas Stearns. Murder in the Cathedral. *In*: ELLIOT, Thomas Stearns. **Collected Plays**. Londres: Faber and Faber, 1962.

FLORES, Elio Chaves. Lições do professor Braudel: o Mediterrâneo, a África e o Atlântico. *In*: **Afro-Ásia**, 38. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p.13. Disponível em: www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38. Acesso em: 10 abr. 2012.

GAGLIANONE, Daniele. **Daniele racconta...** Disponível em: <https://agiscuola.it/schede-film/item/353-la-mia-classe.html>. Acesso em: 15 set. 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Trad: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Trad: Ana Lúcia de Almeida Gazolla, João Roberto Martins Filho, Klauss Brandini Gerhardt, Marcos Soares, Neide Aparecida Silva, Regina Thompson, Roneide Venancio Majer. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p.162.

LIBERTI, Stefano. **Immigrati**: il mito dell'integrazione secondo Abdelmalek Sayad. 2002. Disponível em: <http://lostraniero.net/immigrati-il-mito-dellintegrazione-secondo-abdelmalek-sayad/>. Acesso em: 10 maio 2016.

MARSHALL, Lee. **Una lezione per tutti**. Disponível em: <http://mondodigitale.org/blog/wp-content/uploads/2014/01/La-classe-internazionale.pdf> Acesso em: 15 set. 2015.

OLMI, Ermanno. **Il villaggio di cartone**; Italia, 2001; em cores; 87 min.; Direção: Ermanno Olmi; Roteiro: Ermanno Olmi; Colaboração de Roteiro: Claudio Magris e Gianfranco Ravasi; Elenco: Michael Lonsdale, Rutger Hauer, Alessandro Haber, Massimo De Francovich, El Hadji Ibrahima Faye, Irma Pino

Viney, Fatima Ali, Samuels Leon Delroy, Fernando Chironda, Souleymane Sow, Linda Keny, Blaise Aurelien Ngoungou Essoua, Heven Tewelde, Rashidi Osaro Wamah, Prosper Elijah Keny.

SALLES, Maria Do Rosário Rolfsen; ARAUJO, José Renato De Campos. Abdelmalek Sayad. **REVISTA USP**, São Paulo, n.41, p. 224-230, março/maio 1999.

SALVATORE, Gabriele. **Mediterraneo**; Italia, 1991; em cores; 96 min.
Direção: Gabriele Salvatores; Roteiro: Enzo Monteleone; Elenco: Diego Abatantuono, Claudio Bigagli, Giuseppe Cederna, Ugo Conti, Claudio Bisio, Gigio Alberti, Antonio Catania, Vana Barba, Memo Dini, Vasco Mirandola, Luigi Montini, Irene Grazioli, Alessandro Vivarelli.



9

O CINEMA MARGINAL NO DOCUMENTÁRIO DE ANDREA TONACCI: CONFLITOS AGRÁRIOS NO NORTE NOS ANOS 80

Gildo Antonio Vicente da Silva¹

Pesquisa aprofunda a análise sobre a série de documentários do cineasta ítalo-brasileiro radicado no Brasil, Andrea Tonacci. Uma obra audiovisual que aborda sobre os grupos indígenas ocupantes da região do Norte e Nordeste do Brasil. Uma das abordagens profundas é sobre os índios “arara”, inicialmente reconhecido como extinto no final da década de 1940, volta a fazer parte do noticiário e agenda dos jornais no Brasil em meados dos anos 1970 pelo reaparecimento do grupo durante os conflitos agrários que ocorrem no norte do Brasil pela construção da Transamazônica. Nesse período Tonacci é contratado pela Rede de Televisão Bandeirantes para a produção deste material que é uma trilogia de filmes sobre a comunidade recém-descoberta.

Sobre um contexto nacional da decadência política da ditadura militar, projetos governamentais inacabados e uma desigualdade econômica e social crescendo no país. Tonacci une a estética do

¹ Mestrando em Estudos de Linguagem (PPGEL - UTPFR). Email : gildoav@gmail.com

cinema marginal na tentativa da representação das comunidades indígenas em tensão com as construções do imaginário social que habitam uma a visão equivocada sobre o grupo. A pesquisa aborda dois esforços de Tonacci, um com o papel de cineasta na construção da narrativa e o outro como o pesquisador diante de um primeiro contato, vemos aos poucos um lado explorador e estético. Assim Tonacci faz uso da estética do cinema marginal para romper ideias tradicionais do gênero do documentário jornalístico e construir uma obra de tom crítico e enérgico sobre os conflitos agrários no norte e nordeste do Brasil durante os anos 1980.

A NOÇÃO DE MARGINAL

Escrever sobre Andrea Tonacci, é como decodificar um universo em construção pela necessidade e pelo despropósito. Tonacci é um ítalo-brasileiro radicado no Brasil, um dos representantes mais ativos e com destaque do movimento cinematográfico conhecido por Cinema Marginal ou também *Udigrudi*. O Cinema Marginal era um movimento de cineastas brasileiros independentes, desvinculado financeiramente do Estado e de corporações da indústria do cinema e que atuaram nos grandes centros urbanos do Brasil na segunda metade do século XX, sendo a fase mais volumosa do final dos anos 1960 a 1970 e inaugurado com os filmes: “A margem” de Ozualdo Candeias e “O bandido da luz vermelha” de Rogério Sganzerla. Tonacci foi um diretor de fotografia, cineasta e montador, atuou durante 52 anos no cinema brasileiro e redes de televisão, faleceu no dia 16 de dezembro de 2016.

A expressão “marginais”, foi alcunhada pela classe de cineastas do Cinema Novo que obtinham financiamento e distribuição através da agência nacional de cinema, Embrafilme, e influência nos conselhos de cinema. Procuravam se autoafirmar como a raiz intelectual e histórica do cinema brasileiro, mas foi uma representação realizada da junção do ego dos cinemanovistas que consideram seus trabalhos como um marco da estética cinematográfica do Brasil. A tentativa de apagar as considerações paralelas e contribuição de

movimentos do cinema nacional que antecederam, foi uma prática exclusiva dos artistas do cinema novo. O pesquisador Daniel Pecego Vieira Caetano, detalha em um dos seus trabalhos: *Cartografias das margens*, um diálogo com a ideia da marginalização dos artistas, além da designação geográfica. Daniel busca entender que não apenas na visualidade, esse conceito de marginalização esteve presente nas obras, mas sobre uma margem que não se manifesta no mundo físico, representa como uma fronteira da identidade. A relação foi estabelecida através do conflito de interesse.

Embora a expressão “Cinema Marginal” tenha se consolidado historicamente para designar esses filmes e cineastas, nenhum dos realizadores que o compuseram aceitou de bom grado ser definido como “marginal”. Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci, em certas ocasiões, tiveram o cuidado de adicionar um sufixo para afirmar que esta marginalização aconteceu a contragosto: marginalizados, em vez de marginais (CAETANO *apud* PUPPO, 2001, p.100- 103).

Apesar de estabelecer uma estética irrestrita e desvinculada de formas, os representantes do Cinema Marginal, sempre procuravam meios para atingir o maior público em seus trabalhos, muitos tiveram parcerias com canais de TV, os distribuidores de filmes da boca do lixo e da pornochanchada; cinema humorístico pornográfico que atuou no Brasil dos anos 1960 até o encerramento da Embrafilme.

A BUSCA DOS ÍNDIOS

Sobre o pretexto da busca por um conceito de desenvolvimento na região norte do Brasil. É uma das áreas menos populosas e de difícil acesso de infraestrutura, tornou-se uma localidade subpovoada e de isolamento social e econômica deste o período colonial. Mudanças na região da Amazônia, só iniciaram no fim da primeira metade do século XX, com o então governo presidencial de Getúlio Vargas, instituindo um processo de exploração econômica e povoamento das regiões Centro Oeste e Norte, “a partir da década de 1950 a Região Amazônica voltou a atrair o interesse do governo, retor-

nando aos planos nacionais de desenvolvimento capitalista. Agora com o Centro-Sul, de certa forma já industrializado, “os olhos se voltaram para a região”. Em primeiro há uma necessidade em uma construção de um canal escoador da produção nacional, incentivado pelo ciclo da borracha, mas agora volta-se para um potencial minerador e madeireiro.

Em 1951 o então presidente Getúlio Vargas, exige um levantamento de dados ao redor da malha rodoviária existente na Região do Norte do Brasil. O relatório do Ministério da Viação e Obras Públicas aponta que havia naquele período uma malha rodoviária de 40 km no estado do Amazonas e 800 km no Pará. Assim inicia-se o projeto de avanço com obras públicas para o norte do Brasil com o objetivo do desenvolvimento industrial e demográfico da região.

Para este propósito foi construída em 1960 a rodovia Belém-Brasília. Além dos motivos citados acima, outra importante função da mesma era aproveitar e “dar um rumo” aos fluxos migratórios provindos do sul do país. A rodovia Belém-Brasília, realizada durante a gestão de Juscelino Kubitschek, pode ser considerada o primeiro importante empreendimento neste sentido, um primeiro projeto de impacto para a penetração na floresta (MENEZES, 2007, p. 69).

Depois do passo inicial de Getúlio Vargas, o regime militar instalado no Brasil desde 1964, busca através de um discurso de modernização do país, inicia investimento em obras de infraestrutura, incentivos fiscais para multinacionais atuarem na produção industrial no território nacional e com o objetivo do aumento do consumo no país. Um dos projetos que foi desenvolvido pela Ditadura Militar, foi a obra da transamazônica, uma rodovia que cruza sete estados brasileiros, sendo no projeto inicial mais de 8 mil quilômetros de pavimentação, no entanto, a rodovia foi finalizada com apenas 4.260 km de pavimento. É classificada como a rodovia transversal do Brasil e sua construção foi realizada para a ligação do Norte e Nordeste do Brasil com países da América do Sul, Equador e Peru.

Como na ditadura varguista, com sua retórica de expansão da fronteira sobre o Centro-Oeste, o regime ditatorial militar inaugurou uma cruenta expansão sobre a Amazônia e planos desenvol-

vimentistas de integração nacional, cujos impactos sobre os povos indígenas foram internacionalmente denunciados ao longo dos anos 1970 e 1980, somando-se a tantas outras iniquidades perpetradas em nome do futuro do Brasil (LIMA, 2015, p. 437).

O processo de desenvolvimento da região norte, fica a serviço dos governos da Ditadura militar no Brasil (1964-1985) uma corroboração da expectativa em uma integração nacional e um projeto de desenvolvimento do país. O regime militar por uma articulação entre o conceito de progresso tecnológico, social e processos migratórios, une uma atração das populações que pertenciam às áreas mais populosas e levam os indivíduos em uma cruzada na industrialização e urbanização do norte do Brasil. O governo flertava com o slogan “Brasil Grande”, um país urbanizado e industrial, no entanto, o estado usou de recursos da SUDAM (Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia) e da SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), órgãos incorporados posteriormente ao Ministério dos Transportes para alocar recursos para a construção e do início das obras. Na época, a SUDAM e SUDENE respondiam ao Ministro Mário Andreazza, um grande admirador de Médici, que formatou o projeto de realocação do excesso populacional nordestino em direção ao norte, através do discurso de modernidade vindo das obras realizadas no período.

A construção da Transamazônica ocorre por essa demanda migratória para o norte do Brasil, o objetivo do regime militar parecia estar funcionando, a expectativa era que ocorresse o *turning point* da história da Amazônia. A partir de 1970 a região torna-se uma espécie de “frenesi” nacional e, ao mesmo tempo, núcleo de um dos maiores problemas contemporâneas brasileiros, ao qual estamos visualizando seus desdobramentos até o momento; o conflito pela terra

A propaganda nacional durante o período da construção da Transamazônica procurava ressaltar a magnitude das obras, mostrando imagens de centenas de máquinas derrubando árvores exuberantes, mata adentro, na tentativa de transpassar uma imagem de um grande esforço por parte do governo em construir algo de grande valor e utilidade nacional. Ocupar-se cada vez mais, na atividade política, com a produção e competição por uma percepção ótima

é um traço marcante e crescente nas sociedades contemporâneas (MENEZES, 2007, p. 87).

O conflito no norte do Brasil, parte da prática de concentração de terra e a mecanização do campo gerando os “bolsões de pobreza” na Região Norte. O regime militar convencido com a noção de que o aparelhamento tecnológico ajudaria a desenvolver a situação de subdesenvolvimento, incentiva a concentração de propriedades para que o recurso de monocultura e uma agricultura automatizada seja exemplo no país. Podemos dizer que esse segundo fator potencializou o conflito agrário na Amazônia

O PRIMEIRO CONTATO

As primeiras incursões dos sertanistas na Amazônia foram a princípio pelas pesquisas antropológicas. No Brasil inicia um avanço a caminho aos direitos humanos na segunda metade do séc. XX, nesse contexto o estado procura esforçar-se em evitar reduzir as mortes no campo e principalmente a proteção dos grupos indígenas. Apesar de pouco abordado pela mídia tradicional a visão sobre a violência aos índios no Brasil, nos anos 1980 com a redescoberta de tribos que haviam sido classificadas como extintas. Os indígenas, voltam à agenda midiática nos jornais e nas redes de televisão. Quando a tribo que foi dada como extinta pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) na Era Vargas é redescoberta, remanescentes que ainda habitam áreas isoladas na região.

Na tentativa em estabelecer um novo imaginário dos indígenas pela agenda midiática do governo, a volta sobre a questão agrária e dos conflitos entre colonos, índios e migrantes. Para atender a ordem de habitação do norte do Brasil, nasce uma narrativa de pacificação dos indígenas, em vez de uma visão negativa dos grupos, desde o projeto de Getúlio Vargas com o objetivo de incentivar o deslocamento populacional para o norte do país, os militares silenciaram a pauta do conflito agrário no Brasil, e esse tornará o limite que assegura uma crítica da própria representação do índio no Brasil.

Simultaneamente também um dispositivo midiático, a Comissão Rondon deu ensejo à produção de abundante material fotográfico, posteriormente filmográfico, e a inúmeras conferências realizadas nas grandes cidades brasileiras. Desses registros assomavam as imagens do futuro da nação: do índio feroz, inimigo, canibal e assassino surgia o aliado, protótipo do brasileiro sertanejo, do mestiço caboclo. Também índice reportável a um estoque de representações de matiz colonial, imagem retomada pela literatura do Brasil da primeira metade do XIX pós-independência na figura do índio herói romântico, princípio nativista dessa nova pátria que se pretendia criar, a passagem do *hostil, arredo e errante, preguiçoso e inútil* para o *manso, agremiado e sedentarizado, trabalhador e guarda dos sertões* seria possível através dos métodos que esses missionários do Estado nacional (BIGIO, 2007, p. 55).

Com a ideia de um país que assegura os direitos das minorias, os militares, precisam de um projeto para evitar o aumento na violência no campo no final dos anos 1970. Logo foi proposta uma forma de estabelecer uma relação pacífica com a população indígena (os militares sofrem pressão internacional para tratar a questão no país, depois das denúncias de violação dos direitos humanos). O conflito com os indígenas que indicamos, está ligada a destituição dos direitos dessas comunidades; uma exclusão territorial e social. O governo militar passa a realizar incursões e projetos para aproximação dos indígenas. E com a chegada da transamazônica, desloca uma extensa mão de obra para a região e exploração das terras principalmente nas áreas de demarcação indígena.

A Frente de Atração Arara (FAA) foi um projeto específico para tentar contato com a comunidade de maneira a estabelecer uma união entre os colonos da região, os novos moradores das zonas de exploração e a população indígena. Com finalidade de evitar o massacre semelhante ao da tribo 'Kreara', no início dos anos 1970, onde cerca de 50% da etnia foi morta em decorrência da violência com os índios. O governo militar resolve adotar uma política pacificadora.

Sobre esse contexto que vemos uma aproximação da mídia nacional na tentativa de entender e informar sobre a situação indígena. A princípio e principalmente nas narrativas televisivas, lidamos com a visão da tribo como o inusitado, aquilo que sempre esteve lá e

nunca foi registrado. E nesse momento ocorre uma nova aposta estética no conteúdo e nos materiais abordados pelos meios de comunicação. A mídia parece estar dedicada a mostrar uma visão social e humanitária deste grupo, utilizando principalmente a linguagem do documentário. Entre as obras e autores que dedicaram esforços ao tema, a série *os Arara*, dirigida por Andrea Tonacci é um exemplo de uma narrativa que busca desprender da forma do gênero jornalístico e das diretrizes da linha editorial. O documentário é, portanto, uma construção narrativa intermitente de cada passo do autor, as proposições estéticas que Tonacci, caminham no registro do real e na dramaticidade do mesmo. As imagens, partindo do principal objetivo formaram um instrumento de diário de bordo sobre o possível encontro (na série que foi exibida na TV, Tonacci não realiza o contato com a tribo), enquanto, tornou-se também um material para o estudo histórico. Andrea também desloca no campo sensível pela mudança da abordagem sobre os grupos, desvinculado da representação dos indígenas pela lógica midiática adotada pelas redes de TV. A série também sofreu outros problemas, um deles foi tempo de finalização do material, sendo o período da produção determinado pela rede Bandeirantes, e, o tempo dedicado ao contato com a tribo não sinérgico, um dilema do tempo industrial e natural.

Andrea Tonacci inicia o trabalho de *os Arara*, através de uma parceria em 1980 com a TV Bandeirante de São Paulo, para realizar um registro da comunidade indígena isolada na configuração em que se encontrava. Mas o primeiro contato, só foi estabelecido 2 anos após o início dos trabalhos de Tonacci, gerando uma série de conflitos do cineasta com a rede de televisão. Tonacci explica na entrevista para Daniel Caetano, das dificuldades em produzir a série e as pressões por ordem da emissora.

Os Arara que a gente está falando são três episódios e só dois foram editados, eles são totalmente lineares e foram narrados pelo Sydney Possuelo de uma maneira bem confessional, filmados nas condições que deu – nos suportes U-Matic, Beta, 16 mm, Super-8, cada hora era uma coisa, mesmo tendo a Bandeirantes por trás. A verdade é que eles [os diretores da TV Bandeirantes] deram suporte real só no começo do projeto, porque televisão precisa de tudo para o dia

seguinte. Eles pensavam: “Se o Andrea está indo hoje filmar os índios, na segunda que vem isso está indo ao ar”. Mas não foi assim, e depois de dois anos eu levei um pé na bunda (risos). Montei dois programas e detestaram, não tinha índio. Mas eu fiquei por lá [em Altamira, nas redondezas do território Arara, no acampamento da Frente de Atração da Funai] e só aí consegui filmar o primeiro contato (TONACCI *apud* CAETANO, 2008, p. 193).

Ao analisar a questão da representação indígena através da obra de Tonacci, em primeiro é preciso estabelecer dois pontos da produção dessa obra: o primeiro com a veiculação de uma empresa midiática, que estabelece seus valores e sua visão sobre o tema, construindo um material adequado a sua ideologia editorial. E isso mostra o quando foi estruturada essa experiência que vemos ser a série *os Araras*. O pioneirismo de Andrea Tonacci com princípios usados na estética do Cinema Marginal, os recursos tecnológicos que utilizou tanto com a série como nos seus documentários sobre os índios que foram feitos na sequência: *Conversas com maranhão* e *Serras da desordem*. Em agosto de 1982, após a estreia dos materiais de Tonacci sobre *os Araras*, João Silverio Trevisan, um dos expoentes do Cinema Marginal, entrevista Andrea para a revista brasileira Filme e Cultura. Dando depoimentos sobre como e porque a necessidade da parceria com a rede Bandeirantes e sobre os suportes que utilizou para o registro.

FC – Mas você quando foi para a mata, você não foi contratado, nem tinha contato com a Bandeirantes?

TONACCI – Isso foi num determinado momento do trabalho que eu senti a necessidade de um apoio financeiro, porque a coisa se prolongou muito. Uma coisa que eu esperava que ocorresse em quatro meses levou mais de um ano. E eu não tenho como me sustentar, porque se estou lá, não estou ganhando nada. Então, para finalização, eu precisei me escorar em alguém que tivesse interesse na coisa.²

Andrea Tonacci nessa mesma entrevista lembra do monopólio dos sistemas de produção com vídeo no Brasil. De domínio dos veículos de TV, o sistema para captação era ainda distribuído em alguns centros e lojas pelo país, mas ainda existia a restrição na edição

2 Entrevista TONACCI, Andrea.[ago. 1983]. Entrevistador: João Silverio Trevisan, Revista Filme e Cultura, Rio de Janeiro, 1983, n. 41.

do suporte. Apesar de sempre ser associado a produções caseiras, o vídeo nos anos 1980 foi uma inovação tecnológica na indústria cultural e no jornalismo das redes de TV, pois o suporte permite que se regrave na mesma mídia, além da facilidade de captação de som na mesma. Portanto, as importações do material eram sobre demanda, nos anos 1980 as redes de televisão ficavam com a maior parte cerca de 90% das fitas de vídeo.

FC – Hoje, você continua com a mesma câmera?

TONACCI – Não. Eu uso um sistema que se chama U-Matic, que é uma fita mais larga (três quartos de polegada) usada no sistema profissional de TV. Minha máquina é japonesa. Uma câmera Sony e um gravador JVC.

FC – E o material, você encontra aqui?

TONACCI – Encontro aqui, ao preço cinco vezes maior que lá fora. Mas como a norma é o contrabando, é no contrabando mesmo que as coisas são adquiridas. Aí você paga pelo menos metade do que custaria oficialmente. E tem mais: não é assim tão fácil achar o material. Porque é o oficialmente controlado. Se a Sony traz para o Brasil um milhão de videocassetes para vender durante um ano, com certeza essa venda já está reservada para Globo, Bandeirantes, etc. Então você não tem. Você não pode comprar um dois, dez e não dá para comprar mais. Uma coisa que custa 20 dólares, aqui você paga 20 mil cruzeiros.³

A visão sobre a marginalidade se manifesta não apenas nas rupturas sobre as normas estéticas do cinema clássico. Tonacci como outros representantes do Cinema Marginal, buscam a transgressão como uma ideia. Seus documentários sobre os índios do Norte e Nordeste do Brasil, vão trazer para a tela a representação dessa dor e estigma sobre os índios, através de uma lupa crítica sobre a violência que desdobra-se no filme. O apagamento dos índios parece ser o centro da discussão, não é mais uma ideia de ir atrás desse primeiro contato, mas a ineficiência em se tentar deslocar nesse percurso entre o que está ali na tela e o que imaginamos *dos Arara* e o que possivelmente podemos encontrar.

3 Entrevista TONACCI, Andrea.[ago. 1983]. Entrevistador: João Silverio Trevisan, Revista Filme e Cultura, Rio de Janeiro, 198, n. 41.

Dois pontos desse depoimento distinguem o trabalho cinematográfico de Tonacci da lógica midiática. O primeiro é o tempo de produção. Para o cineasta, é mais importante acompanhar a Frente de Atração, descrevendo todos os seus percalços, do que produzir uma cena bem acabada para ser filmada e exibida imediatamente. O outro ponto diz respeito à ausência de imagens de índios nos dois primeiros episódios, nos quais nem se sabe ao certo se realmente o primeiro contato chegará a acontecer. Os índios permanecem *fora de campo* – não sem exercer forte tensão sobre a cena. Tanto a visibilidade que apaga os indígenas (do Estado) como a que os expõe de forma leviana (da TV), e que não deixa de ser também outro modo de apagá-los, não encontram ressonância nessa série (GUIMARÃES, 2012, p. 70).

O objetivo de propor como vemos os corpos dos índios no filme, essa trajetória sobre a série *dos Arara*, serve para entender que a princípio temos um documentarista preso no estímulo do absurdo que a história da tribo causou. Tonacci vai atrás dos corpos físicos, do contato do explorador, do espetáculo, mas quando a situação o encoraja a uma nova ideia de encontro, da mesma forma que os marginais foram situados sobre essa noção de marginalidade cultural, Tonacci vai nos dar o encontro que se efetiva no invisível.

Além disso, o cineasta intensifica algo que já vinha sendo esboçado desde o início da série: coloca a si mesmo e os corpos da equipe em cena, filmando as relações desses corpos com os corpos indígenas, cujos desdobramentos também são mostrados no interior da própria cena. Nesses termos, o encontro se efetiva, tornando visível a invisibilidade dos índios no contexto mais amplo da sociedade brasileira e expondo os termos dessa relação (GUIMARÃES, 2012, p. 55).

O contato de Tonacci com *os Arara* nunca se efetivou na exibição da série, ele pelo contrário não finalizou o primeiro contato. Talvez porque ele vai dar sequência de documentar a questão do conflito nas comunidades indígenas e a violência ao grupo. Em vez de espetacularizar o conflito agrário no Norte, somos espectadores atentos de uma história que não se explica e instiga a refletir sobre a relação do apagamento dos índios.

A NARRATIVA DA DESORDEM

Após a série, Tonacci observa os passos do sertanista Sydney Possuelo em outras buscas. Dois novos documentários começam a serem produzidos depois da série, *Conversas com Maranhão* e *Serras da desordem* que narra à relação deste personagem [Sydney Possuelo] e as comunidades indígenas. Filme mais emblemático dessa narrativa indígena, narra à trajetória de regresso do índio Carapiru, sobrevivente de um genocídio ocorrido em 1978 no Maranhão, reencenando os seus passos e a readequação até voltar para os remanescentes da tribo. Assim como vemos na série, *os Araras*, Tonacci constrói a narrativa focada na noção de encontro. Um explorador da mesma maneira que os sertanistas da FUNAI, tentam entre a desordem encontrar o caminho de volta para casa.

Andrea Tonacci reencena, refaz, reconstitui a trajetória errante de um índio de etnia guajá, chamado Carapiru, sobrevivente de um massacre de fazendeiros que aniquilou toda sua aldeia em 1978, no interior do estado do Maranhão. O índio escapa e passa a perambular pelo Brasil adentro até ser acolhido, dez anos depois, por uma família de camponeses no interior da Bahia, a uma distância de mais de dois mil quilômetros da aldeia incendiada. Tempos depois, o sertanista Sydney Possuelo fica a par da situação e faz as primeiras tentativas de aproximação com o índio. Levado finalmente a Brasília, é identificado como um remanescente da tribo Guajá, sendo que a confirmação é feita por um jovem índio intérprete, da mesma etnia, resgatado também há mais de dez anos pela Funai. No encontro dos dois, a surpresa: eles se reconhecem como o pai e o filho que ambos julgavam assassinados durante o massacre da aldeia (FRANÇA, 2008, p. 3).

Aqui já não estávamos mais numa aproximação com o inusitado, ou com o absurdo, vemos nesses materiais a noção de sensibilidade cada vez mais evidente. A estética de Tonacci começa a tornar esse tom de uma não apenas crítica, mas do efeito performativo. Arlindo Machado (2009), classifica o documentário sobre a noção da ideia de filme-ensaio, Andrea nos coloca nesse movimento em que o filme não dialoga com uma narrativa tão engessada, torna-se uma mí-

dia que explora o exílio e ao mesmo tempo o lugar do personagem, *Serras da desordem* é o ensaio sobre o encontro.

Por fim, diríamos que, se o filme possui uma dimensão ensaística, é porque, em seu caráter performativo, as imagens abrigam *formas de vida* que não são apenas as dos personagens de uma ficção. Pensada de forma ampla, a experiência de *Serras da desordem* coloca em cena não só aqueles que encenam sua própria vida para o filme, mas também, e fundamentalmente, o seu diretor. Pela errância de Carapiru, por meio de uma escritura que também “erra”, Tonacci pode experimentar e recriar sua própria errância (BRASIL, 2008, p. 95).

Serras da desordem, mais que um filme que dramatiza o real, permite o efeito da construção dos sentidos. Uma experiência do sensível na dimensão da representação, lembrando da noção de marginalizados que foi construída pelo movimento estético que Tonacci participou. Parece que o efeito da exclusão foi o combustível para colocar a sensação da perda e ao mesmo tempo o sentimento de deslocamento, assim como ficar à margem do discurso ele também se coloca à margem do social.

Afinal, é mesmo disto que se trata: afecções e afetos que não se estabelecem necessariamente por meio das palavras, mas dos gestos, das fisionomias, da musicalidade de uma outra língua. Carapiru se alegra, toca e abraça as pessoas, se aproxima, se afasta e, vez ou outra, deixa-se tomar por uma perceptível melancolia. A duração das imagens no filme nos faz acompanhar essa variação dos afetos, ressaltando a maneira do “ser na sua emergência” (BRASIL, 2008, p. 91).

A partir da encenação do encontro, Tonacci constrói um filme que usa de *mise-en-scène* para tratar do real. A abordagem clássica perde o efeito nas imagens e na narrativa, pois algo novo vem surgindo, a noção de dramatizar a vida, forja no documentário *Serras da Desordem* o efeito dos afetos. Somos levados para essa dimensão do encontro, a errância do personagem e do autor que no princípio dos documentários sobre os índios se apaga do contexto da narrativa, para estabelecer essa lição de que a emergência é dos indígenas. Na narrativa do reencontro que *Serras da Desordem* apresenta, nasce também a emergência do autor, onde os lugares estão embaralha-

dos. Ora é a mão do diretor se fazendo presente e mergulhando no contexto dos índios, outra é a câmera livre para que vejamos o desnudar desse real que tenta se sustentar nas lentes de Tonacci.

Assim o conflito social e cultural que condiciona os indígenas, vira a busca por reinterpretar essa cultura de maneira objetiva-crítica. Assim encontramos uma série de documentários que mesclam o universo da linguagem documental com o ensaio filmico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identidade de marginal, construída na condição de alteridade refletida sobre os diversos artistas que não se encaixavam na estética do Cinema Novo. Andrea Tonacci busca dentro da própria representação que está inserido uma saída na produção de um cinema original e autoral. Apesar da obra excessiva com curtas, longas de ficção e principalmente os documentários atravessa o autor condição de deslocamento e origem, no sentido mais sensível, as imagens que Tonacci procura ao imergir no Norte e Nordeste do Brasil a procura dos índios ou mesmo no auxílio do regresso do índio perdido. Mais do que falar sobre, ele percebe na presença dos índios, a formação de uma visão diante do que foi a violência nas áreas habitadas pelos povos tradicionais indígenas durante segunda metade do século XX. O autor a todo tempo está realinhando o jogo, que metaforicamente aponta para a tensão da representação do lugar de onde se fala.

Seu trabalho inicia com a dúvida sobre a existência dos índios, uma lógica que se perpetua ainda quando comenta-se sobre: onde estão as tribos indígenas? Depois Tonacci vai nos dar a base da explicação histórica e social sobre o conflito no Norte do Brasil e na sequência sobre seus filmes que abordam o conflito, apresenta uma jornada de volta. Porém Carapiru já foi marcado pelo horror do genocídio e diversas discriminações que passou durante a vida. Marcando uma trajetória não pela busca do inesperado, mas sim pelo que está diante de nós e que por uma construção histórico, social esteve apagada.

O autor constrói uma obra sobre opressão, invisibilidade e dor, não apenas um discurso etnográfico sobre uma população marginalizada, há uma apresentação nos documentários de um ensaio da esfera de trazer todo esse remorso, uma experiência para a reflexão individual. Essas obras atravessam os sentidos e mostram o desconhecido, sem o abuso da entidade etnográfica, sem a construção do exótico da televisão, Tonacci propõe com simplicidade, inovação tecnológica, uma abordagem simples, cuidadosa e inquietante. Trazendo essa mágoa enraizada de uma maneira pura, não dramática, mas sim dramatizada, um real que ao saltar aos olhos parece mais um encontro. Talvez a tentativa tenha sido um primeiro contato, mas não pela visão do diretor e sim pela de quem vê os documentários, o ego do artista aos poucos se esvai das cenas e confrontamos esse universo como os espectadores, agora vulneráveis diante da barbárie.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse Castro. Os Arara: imagens do contato. **Revista Devires- Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 35-49, jul/dez 2012.

BIGIO, Elias dos Santos. A ação indigenista brasileira sob a influência militar e da Nova República (1967-1990). **Revista de Estudos e Pesquisas**, FUNAI, Brasília, v.4, n.2, p.13-93, dez. 2007.

BRASIL, André. Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em Serras da desordem. **Revista Devires - Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 84-97, jul/dez 2008.

CAETANO, Daniel (org.). **Serras da desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue: Sapho, 2008.

CASTRO, Isabel. “Só me interessa o que não é meu”: filmes de montagem brasileiros como pensamento social sobre o Brasil. **Revista Devires - Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 94-119, jul/dez 2015.

FRANÇA, André. Cinema entre a memória e o documental. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro 2008.

- GUIMARÃES, Cesar. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara. **Revista Devires - Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 50-69, jul/dez 2012.
- LIMA, Antonio Carlos de S. **Sobre tutela e participação**: povos indígenas e formas de governo no Brasil, séculos XX/XXI. MANA, São Paulo, v.21, n.2, p. 425-457, 2015.
- MACHADO, Arlindo. **Filme-ensaio**. Intermédias, v. 9, n. 5, 2009.
- MACHADO, Patrícia. BLANK, Thais. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível. **Revista Devires - Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 68-93, jul/dez 2015.
- MENEZES, Fernando Dominience. **Enunciados sobre o futuro**: ditadura militar, Transamazônica e a construção do “Brasil grande”. 155f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. sér. V.5, p.249-271 – jan/dez. 1997.
- PUPPO, Eugênio (ed./org.). **Cinema Marginal Brasileiro e Suas Fronteiras**. Filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970. São Paulo: Heco Produções, 2001.
- TONACCI, Andrea. Entrevistada concedida a João Silverio Trevisan, **Revista Filme e Cultura**, Rio de Janeiro, 1983, n. 41.

A classical sculpture of a reclining male figure, possibly a deity or hero, with a large yellow number '10' overlaid on his chest. The sculpture is rendered in a textured, stippled style with a color palette of greys, browns, and oranges. The figure is reclining on his left side, with his right arm raised and his left arm resting on his knee. The background is solid black.

10

10

ANÁLISE DISCURSIVA CRÍTICA DE SOB PRESSÃO: O GÊNERO SÉRIE DE TV COMO FORMA DE AGIR E INTERAGIR

Layane Campos Soares¹

Conceição Maria Alves de Araújo Guisardi²

Maria Aparecida Resende Ottoni³

Camila Resende Ottoni⁴

A série *Sob Pressão*, exibida pela emissora Rede Globo desde julho de 2017, apresenta tensões existentes em um hospital público, localizado na cidade do Rio de Janeiro e vinculado ao Sistema Único

1 Doutoranda em Estudos linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia. É membro do Grupo de Pesquisas e estudos em Análise de Discurso Crítica e Linguística Sistemico Funcional, da UFU, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. E-mail: layanecsoares@gmail.com

2 Doutoranda em Estudos linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora da educação básica da Secretaria de Educação do Distrito Federal. É membro do Grupo de Pesquisas e estudos em Análise de Discurso Crítica e Linguística Sistemico Funcional, da UFU, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Bolsista Capes. Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior - Brasil - Capes- Código do financiamento 001. E-mail: cvguisardi@gmail.com.

3 Doutora em Linguística pela Universidade de Brasília e docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade de Uberlândia. É líder do Grupo de Pesquisas e estudos em Análise de Discurso Crítica e Linguística Sistemico Funcional, da UFU, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. E-mail: cidottoni@gmail.com.

4 Graduada do curso de Medicina da Universidade de Ribeirão Preto, São Paulo.

de Saúde (SUS). Nela, há uma representação do dia a dia do serviço de emergência desse hospital, por meio de narrativas curtas, envolvendo temáticas importantes, tais como: uso de drogas, adoção, violência, suicídio, depressão pós-parto, aborto, evidências de corrupção na gestão de hospitais públicos, a prática da medicina no serviço público, a jornada de trabalho dos médicos, dentre outros. Nos episódios que constituem a série, os profissionais de saúde estão o tempo inteiro agindo e interagindo com seus pacientes, com vistas a lhes dar um atendimento digno, apesar de todas as limitações de caráter material e humano, evidenciadas na série.

Sob Pressão tem como protagonistas Júlio Andrade, no papel de Evandro, chefe de plantão, e Marjorie Estiano, no papel da médica Carolina. Tudo é representado de uma forma muito responsável e muito próxima da realidade: os desafios vivenciados pelos profissionais da saúde; a estrutura do próprio hospital, que serve de cenário na série, é a representação de vários hospitais espalhados pelo país. O chamado “Macedão” é apresentado como um prédio que precisa passar, urgente, por uma reforma; os pacientes ficam aguardando atendimento, por horas, pelos corredores. Em outras palavras, isso é o retrato da realidade dos hospitais públicos do nosso país. As narrativas ficcionais da série apresentam uma ideia de “mais absoluta veracidade” (ANDRADE, 2003, p, 70). O modo como essa veracidade é organizada, dentro da série, evoca os telespectadores para um processo de identificação com os personagens/participantes⁵ e com os eventos. Andrade (2003, p. 72) explica que “isso ocorre graças ao rigor dos detalhes, à coerência interna, à lógica das motivações e das causalidades dos eventos que se tende a constituir a verossimilhança do mundo telenovelístico”. Tendo em vista o alto índice de audiência de alguns episódios da série⁶, a im-

5 Usamos o termo participante, pois essa escolha é coerente com a filiação teórica adotada por autoras desse capítulo (Linguística Sistêmico-funcional e Análise de Discurso Crítica).

6 De acordo com os sites famososnaweb.com, alguns episódios geram bons índices de audiência: “Na noite desta terça-feira, 29 de agosto, foi ao ar mais um episódio da série médica “Sob Pressão”, que, por sinal, rendeu excelentes índices de audiência para a TV Globo no horário. De acordo com dados consolidados da Grande São Paulo, a série [...] obteve expressivos 28,8 pontos de média, sendo considerado o melhor número até aqui marcado [...] tem se tornado motivo de comemoração na emissora carioca. Isso porque, a produção, inspirada num filme de mesmo nome, é sucesso nas redes sociais e em audiência”.

portância dessas questões sociais contempladas e de sua abordagem, da representação de uma faceta da realidade médica no Brasil e a relevância de se investir em estudos que tomam a série como um gênero do discurso, neste artigo, analisamos o episódio 3, da segunda temporada, com base em aportes teórico-metodológicos da Análise de Discurso Crítica (ADC).

A escolha do gênero série de TV deve-se ao fato de que ele tem amplo alcance de público, pela rede aberta de televisão e por meio da internet; é um gênero que muito tem atraído o gosto dos brasileiros. As narrativas da série se tornaram mais interessantes para o telespectador do que outros gêneros que fazem parte da cadeia de gêneros das telenovelas. Além disso, há uma tentativa de mostrar com muita fidedignidade a realidade do sistema de saúde brasileiro, desvelando muitas facetas, em geral ocultas para boa parte da população, e desconstruindo uma representação idealizada de médico como um profissional com elevado padrão de vida. Ela mostra como “a atividade médica é por natureza desgastante, pelo fato de lidar com vidas frequentemente em situação de fragilidade, exigindo decisões rápidas, que muitas vezes envolvem riscos vitais ou mesmo intervenções clínicas e cirúrgicas”, o que “torna o médico mais propenso a sentir-se, ao longo de sua vida profissional, desgastado física e psicologicamente” (MACHADO, 1997, p. 17-18).

Quanto à escolha da Série de TV *Sob Pressão* e o episódio 3 tomado como exemplo, ela se deu, principalmente, por dois fatores: em função de abordar temática relacionada à adoção no Brasil, o que é tema de pesquisa de uma das autoras, e pelo fato de uma outra autora, deste mesmo capítulo, ser graduanda em medicina, trazendo contribuições essenciais para entendermos essa aproximação da narrativa da série com a realidade do SUS. Isso nos faz lembrar o caráter interdisciplinar da ADC, que é capaz de estabelecer diálogo com as mais diferentes áreas do conhecimento. Este capítulo se sustenta, principalmente, em aportes teórico-metodológicos da ADC (FAIRCLOUGH, 2003; VAN DIJK, 2008) e nos estudos de Ottoni (2017). Assim, nosso intuito é analisar a série como gênero do discurso, à luz da proposta de abordagem de gênero de Fairclough

(2003), de modo a compreender aspectos relacionados à prática social da qual o gênero é parte, às práticas discursiva e textual que o constitui. Considerando nosso objetivo, centramo-nos no significado acional, o qual se relaciona ao conceito de gênero do discurso como modo de agir e de interagir discursivamente em eventos sociais (FAIRCLOUGH, 2003), de incitar uma reflexão crítica sobre o tema saúde pública brasileira.

O SISTEMA ÚNICO DE SAÚDE E SUA RELAÇÃO COM A SÉRIE *SOB PRESSÃO*

Em 1988, quando foi promulgada a Constituição Federal, foi criado, no Brasil, o Sistema Único de Saúde (SUS). O objetivo do SUS é oferecer, ao brasileiro, acesso ao serviço gratuito de saúde. Apesar de ser um dos maiores sistemas que oferecem essa gratuidade em atendimento médico-hospitalar, há anos, presenciamos certo “sucateamento” dos hospitais e do serviço médico. Responsável desde procedimentos ambulatoriais simples aos mais complexos, tais como transplantes de órgãos, o SUS apresenta uma série de problemas e por isso precisa de uma reforma urgente, a considerar, principalmente, mudanças na gestão do sistema. Faltam valorização dos profissionais, medicamentos para doenças graves, condições estruturais para realização de cirurgia, dentre outros fatores. Conforme Paim (2018),

O SUS dispõe de uma rede de instituições de ensino e pesquisa como universidades, institutos e escolas de saúde pública que interage com as secretarias estaduais e municipais, Ministério da Saúde, agências e fundações. Essa rede contribui para a sustentabilidade institucional, pois possibilita que um conjunto de pessoas adquiram conhecimentos, habilidades e valores vinculados aos princípios e diretrizes do SUS. Muitas dessas pessoas sustentam o SUS, mesmo em conjunturas difíceis, tornando-se militantes de sua defesa. A formação de sanitaristas e de outros trabalhadores em universidades e escolas assegura a reprodução e disseminação de informações e conhecimentos, além da apropriação de poder técnico (PAIM, 2018, p. 1724).

O direito à saúde é algo que consta na Declaração dos Direitos humanos e a nossa constituição também é bem incisiva quando destaca esse direito, em seu artigo 196: “a saúde **é direito de todos e dever do Estado**, garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário às ações e serviços para a promoção, proteção e recuperação” (BRASIL, 1988, p. 1, grifo nosso). Mesmo tendo ciência de que é nosso direito e dever do estado, a saúde “gratuita”, em nosso país, evoca a necessidade de políticas públicas que garantam um atendimento digno à população, pois não são investidos recursos suficientes para manter o sistema funcionando de forma efetiva, como explica Paim (2018):

Com insuficientes recursos, o SUS enfrenta problemas na manutenção da rede de serviços e na remuneração de seus trabalhadores, limitando os investimentos para a ampliação da infraestrutura pública. Diante dessa realidade, a decisão de compra de serviços no setor privado torna-se fortalecida e a ideologia da privatização é reforçada. Prevalece, assim, um boicote passivo através do subfinanciamento público e ganha força um boicote ativo, quando o Estado premia, reconhece e privilegia o setor privado com subsídios, desonerações e subregulação (PAIM, 2018, p. 1725).

Desse modo, o SUS precisa de uma reforma urgente, principalmente em sua gestão. A forma de agir dos responsáveis em garantir saúde à população precisa ser revista. Muitas pessoas perdem suas vidas, à deriva, em filas intermináveis nos hospitais públicos de nosso país. Faltam médicos, medicamentos, estrutura material. Acreditarmos que isso é um grande erro social (FAIRCLOUGH, 2009). É tomando como objeto de análise a série *Sob Pressão* e os eventos em que seus participantes se envolvem, que empreendemos uma análise desse gênero, pautando-nos, como já dito, na ADC, sobre a qual discorreremos a seguir.

A ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA

A ADC é um campo do saber de caráter transdisciplinar que visa desenvolver estudos críticos da linguagem, estabelecendo, assim, um diálogo entre a Ciência Social Crítica e a Linguística. Ela surgiu durante um simpósio, nos anos de 1990, onde estiveram reunidos: Teun van Dijk, Gunther Kress, Theo van Leeuwen, Ruth Wodak e Norman Fairclough; sendo esse último o maior expoente em ADC. Fairclough já publicou inúmeras obras sobre a ADC, mas consideramos que três são basilares e são as mais citadas em boa parte dos trabalhos produzidos no Brasil, por exemplo. São elas: a) *Discourse and social change* (FAIRCLOUGH, 1992), cuja tradução feita por Izabel Magalhães foi publicada em 2001 e na qual ele apresenta uma proposta de abordagem tridimensional do discurso, centrada na análise das dimensões da prática social, da prática discursiva e da prática textual (FAIRCLOUGH, 2001); *Discourse and Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis* (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999), em que os autores apresentam um arcabouço teórico-metodológico para o desenvolvimento de pesquisas em ADC, inspirado no Realismo Crítico; c) *Analysing discourse: Textual analysis for social research* (FAIRCLOUGH, 2003), na qual amplia o diálogo da ADC com a Linguística Sistêmico-funcional (LSF) e propõe que se analise os três modos como o discurso figura nas práticas sociais: como modo de (inter)agir (significado acional), como modo de representar (significado representacional) e como modo de identificar (significado identificacional).

A ADC se propõe a compreender “as diversas práticas que constituem a vida social e está comprometida em oferecer suporte científico para questionamentos sobre de problemas sociais relacionados a poder e justiça” (RAMALHO; RESENDE, 2011, p. 12). A linguagem, nessa perspectiva, é concebida como uma parte irreduzível da vida social, pressupondo uma relação dialética e interna entre a sociedade e a linguagem, uma vez que “questões sociais são, em parte, questões de discurso” e vice-versa (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999, p. 7). Esse campo disciplinar está preocupado: a)

com a investigação de problemas de cunho sociodiscursivo; b) com a interdisciplinaridade; c) com a desnaturalização de ideologias e relações de poder, analisando dados semióticos que incluem a linguagem verbal, gestual, imagética, além de cores, sons, animação, expressão facial, dentre outras; d) com a clareza na posição e nos interesses dos analistas dos discursos, ao empreenderem suas pesquisas (WODAK; MEYER, 2009).

Em relação ao discurso, ressaltamos que ele tem dois significados em ADC: “abstratamente, como um substantivo abstrato, que significa linguagem e outros tipos de semiose como elementos da vida social; mais concretamente, como um substantivo concreto, significando modos particulares de representar parte do mundo”⁷ (FAIRCLOUGH, 2003, p. 26). Em outras palavras, abstratamente o discurso é concebido como um dos elementos das práticas sociais; é o elemento semiótico que se articula dialeticamente com outros elementos das práticas sociais como: as pessoas com suas crenças, valores, desejos; as instituições; as relações sociais; o mundo material. E, na segunda acepção, temos os discursos político, econômico, feminista, machista, de esquerda, de direita, os quais constituem diferentes modos de representar parte do mundo.

Seguindo essa lógica, Fairclough (2003) defende que o discurso figura de três maneiras: como forma de representar, identificar e agir. Essas formas estão correlacionadas a três significados: representacional (discurso), identificacional (estilo) e acional (gênero). Esses três significados foram criados por esse linguista, inspirando-se nas três metafunções da LSF de Halliday (1985/1994): a ideacional (como representamos nossa experiência), a interpessoal (relações estabelecidas entre os interactantes) e a textual (como organizamos as nossas informações, considerando a mensagem). De acordo com Ottoni (2007), os três significados do discurso constituem o tripé da proposta de Fairclough (2003) e estabelecem, entre si, uma relação dialética e de internalização.

7 Nossa tradução de: “abstractly, as an abstract noun, meaning language and other types of semiosis as elements of social life; more concretely, as a count noun, meaning particular ways of representing part of the world” (FAIRCLOUGH, 2003, p.26).

Quanto ao significado representacional (discurso), ele está ligado a maneiras particulares de representar o mundo. O significado identificacional (estilo) está ligado a maneiras de identificar-se (FAIRCLOUGH, 2003). Em relação ao significado acional, escolhido para ser explorado neste capítulo, está ligado aos modos de agir e interagir nas diferentes práticas sociais das quais participamos. Na próxima seção, tecemos algumas considerações sobre os gêneros do discurso.

OS GÊNEROS DO DISCURSO: MANEIRAS DE AGIR E INTERAGIR

Os gêneros do discurso são estudados sob diferentes perspectivas. Os estudos de Norman Fairclough (2003) dialogam com os estudos de Bakhtin, que é de abordagem sociodiscursiva. No entanto, a abordagem adotada por Fairclough é a sociossemiótica, que utiliza aportes da LSF e Halliday (1985/1994), das análises críticas e da teoria textual.

É preciso esclarecer que quando analisamos um gênero, o que está em destaque é como as pessoas agem e interagem por meio do discurso (FAIRCLOUGH, 2003). Sobre o conceito de gênero do discurso, Fairclough (2001, p. 61) explica que:

[...] gênero é um conjunto estável de convenções o qual se associa um tipo de atividade ratificada socialmente, por exemplo, um bate-papo informal, um documentário de televisão, um poema, um artigo científico etc. Relacionado a cada gênero está não só um tipo particular de texto, mas processos de produção, distribuição e consumo de textos.

A proposta de Fairclough (2003), para análise de gêneros, é tripartida, a saber: análise de cadeias de gênero; análise da mistura de gênero em textos específicos e análise de gêneros individuais em um texto particular. Tudo isso é realizado no nível semântico, léxico-gramatical e interdiscursivo. Os gêneros são responsáveis por moldarem diversos aspectos da organização e da estrutura léxico-gramatical de um texto: a estrutura genérica, as relações de significado entre orações e sentenças e entre as partes macro do texto, as

relações formais entre sentenças e orações, os tipos de interação e a intertextualidade (FAIRCLOUGH, 2003).

Além disso, o gênero pode ser definido em termos de diferentes níveis de abstração, dividindo-se em: pré-gêneros, gêneros desencaixados e gêneros situados. Os pré-gêneros são as categorias mais abstratas (narração, dissertação, argumentação, descrição, diálogo). Eles compõem vários gêneros, desencaixados ou situados, e transcendem redes de práticas sociais. Seu número é limitado, o que não acontece com os gêneros, visto que não conseguimos nem contar quantos são. Em um nível menos abstrato que os pré-gêneros, temos os gêneros desencaixados, que são aqueles que transcendem redes de práticas particulares, como a entrevista e o relatório, que podem integrar práticas da esfera médica, da esfera escolar, da esfera do trabalho. E, por fim, temos os gêneros situados, que são aqueles situados em uma prática específica, tais como a entrevista médica, a entrevista etnográfica, o relatório médico, o relatório escolar, a série de TV, as charges, as notícias, os anúncios publicitários, dentre outros (FAIRCLOUGH, 2003).

Tendo em vista essas considerações de Fairclough (2003) sobre a análise de gêneros, em seu trabalho de análise de entrevistas, Ottoni (2017) elaborou um quadro com os aspectos a serem contemplados na análise de gêneros a partir da abordagem faircloughiana e dos parâmetros propostos por Travaglia (2007). Quando da oferta da disciplina *Tópicos em estudos linguísticos 1: introdução à Análise de Discurso Crítica*, pela Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Resende Ottoni, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia, a docente inseriu no quadro detalhamento de cada aspecto para a análise e, partindo disso, ampliamos tal detalhamento e apresentamos o Quadro 1 a seguir:

QUADRO 1 - Aspectos para análise de gêneros do discurso

ASPECTOS PROPOSTOS POR FAIRCLOUGH (2001, 2003) PARA ANÁLISE DE GÊNEROS DO DISCURSO	
Prática social a que está vinculado	1. Identificar de qual prática social o gênero é parte Os gêneros estão vinculados a diferentes práticas sociais, por exemplo, prática jornalística, prática da medicina, prática do entretenimento, prática educacional, entre outros.
Produção	2. Identificar o processo de produção Fairclough (2001) afirma que os textos são produzidos conforme os contextos sociais aos quais estão submetidos. Os processos de produção são realizados em conformidade com as especificidades de cada texto. Assim, cada texto possui processos diferentes de produção. Dessa maneira, enquanto a propaganda terá em uma das etapas de sua produção, por exemplo, um <i>briefing</i> , um texto jornalístico terá em sua produção etapas diferentes que se associam ao jornalismo como: apuração da pauta, redação, edição, etc. Ao analisar a produção deve ser questionado: A produção é individual ou coletiva?
Distribuição	3. Investigar qual o tipo de distribuição De acordo com Fairclough (2001), alguns textos têm distribuição simples (uma conversa casual pertence apenas ao contexto imediato de situação em que ocorre) e outros têm distribuição complexa (textos produzidos por líderes políticos ou relacionados à negociação internacional de armas são distribuídos em uma variedade de diferentes domínios institucionais). Nesse caso, devemos responder à seguinte pergunta: a distribuição está vinculada só ao contexto imediato, como conversa face a face ou ela está associada a diferentes domínios institucionais?
Consumo	4. Identificar o tipo de consumo De acordo com Fairclough (2003), o consumo de um gênero pode ser individual ou coletivo. Assim, ao analisarmos essa questão, devemos sempre tentarmos responder às seguintes questões: o consumo foi individual ou coletivo? Em que contextos sociais?
Nível de abstração	5. Analisar o nível de abstração do exemplar em análise Em se tratando de análise de gêneros, poderemos ter um gênero desencaixado ou um situado e todo gênero será constituído por um ou mais pré-gêneros (narração, dissertação, descrição, argumentação e diálogo). Nesse caso, devemos perguntar: temos um exemplar de um gênero desencaixado? Por quê? Temos um exemplar de um gênero situado? Se sim, situado em qual prática social? Quais pré-gêneros entram na constituição desse gênero e qual pré-gênero predomina?
Análise da 'cadeia de gêneros'	6. Identificar a cadeia de gêneros a que o gênero analisado está conectado A cadeia de gêneros representa a conexão de diferentes gêneros (OTTONI, 2017).
Análise da mistura de gêneros em um texto particular	7. Analisar a mistura de gêneros Quando um texto materializa não apenas um gênero, mas uma mistura deles (OTTONI, 2017).

CONTINUA

<p>A análise de gêneros individuais em um texto particular:</p> <p>a)Atividade </p> <p>b)relações sociais </p> <p>c)Tecnologias da comunicação </p>	<p>8. Analisar os gêneros individuais em um texto particular:</p> <p>Nesta etapa, devemos analisar a atividade, ou seja, “o que as pessoas estão fazendo discursivamente?”; o/s propósito/s; a estrutura genérica; observar se o que se tem é uma ação comunicativa ou uma ação estratégica (HABERMAS, 1984) ou, ainda, uma ação estratégica com a aparência de uma ação comunicativa. Conforme explica Ottoni (2007, p. 37), “De acordo com a abordagem habermasiana, quando a ação é estratégica, as pessoas agem (e agem sobre as outras pessoas) de modos que são orientados para atingir resultados, maior eficiência, efetividade etc. Já a ação comunicativa é orientada para obter o entendimento/conhecimento.”</p> <p>9. Analisar as relações sociais: relações de poder, relações de solidariedade, hierarquia e dimensão social.</p> <p>Nesta etapa, devemos analisar as relações existentes entre os indivíduos que estão interagindo e, na análise dessas relações, é importante considerar a natureza dos participantes, seus <i>status</i> e papéis; como se relacionam entre si; se a distância social é próxima, mediana ou distante, o tipo de troca (ver mais adiante), como agem uns sobre os outros e sobre si mesmos.</p> <p>10. Analisar de qual tecnologia da comunicação depende a atividade</p> <p>Nesta etapa, observamos de qual tecnologia depende a atividade que as pessoas estão desenvolvendo, qual tipo de comunicação se tem. Observa-se, por exemplo, se a comunicação é dialógica não-mediada, como na conversação face-a-face; se é dialógica mediada, como no telefonema, e-mail, web conferência, chat; se é monológica não mediada, como na palestra ou conferência etc.; se é monológica mediada, como em uma videoaula, uma carta do leitor impressa, um pronunciamento da presidenta exibido na televisão. Observa-se ainda qual a tecnologia envolvida e como o tipo de comunicação e tecnologias posicionam o produtor e o leitor/ouvinte/telespectador.</p>
<p>Relações semânticas entre orações e frases, e trechos maiores do texto:</p>	<p>11. Analisar as relações semânticas entre orações e frases:</p> <p>Nesta etapa, consideramos que “o tipo de relações semânticas entre frases e orações que se encontra em um texto depende do gênero” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 87). Nesse sentido, investigamos quais são as relações semânticas que predominam no gênero em análise. O autor cita algumas das principais relações: causal, condicional, temporal, aditiva, contrastiva, concessiva.</p>
<p>Relações formais, incluindo gramaticais, entre frases e orações:</p>	<p>12. Observar as relações estabelecidas entre as orações – paratáticas, hipotáticas ou encaixe – que predominam em determinado gênero e de como elas contribuem para a construção de sentidos.</p>

Tipos de troca, função de fala e modo, em nível da oração;	<p>13. Analisar os tipos de troca, as funções de fala, o modo:</p> <p>Em um gênero, pode haver uma troca de conhecimento ou de informação e/ou uma troca de atividade. No primeiro tipo, o foco está em obter e dar informação, fazer reivindicações, afirmar fatos etc. Já o segundo tipo de troca é orientado para uma ação não textual; seu foco é na atividade, nas pessoas fazendo coisas ou conseguindo que elas sejam feitas. Essas distinções dão origem, respectivamente, às quatro funções do discurso: declaração ('realis' - de fato -; 'irrealis' - predições, declarações hipotéticas -; avaliações), pergunta, ordem/pedido e oferta, e aos três modos oracionais básicos: declarativo, interrogativo e imperativo. Esses modos oracionais contribuem para elucidar as relações estabelecidas na interação, principalmente se pensarmos em quem está autorizado a usar determinado modo oracional ou as escolhas e trocas que pode realizar em um dado contexto (FAIRCLOUGH, 2003). De acordo com Halliday (1994, p. 69), de todas as coisas que nós fazemos com a linguagem, há quatro distinções-chave que explicam a comunicação interpessoal; ou seja, há quatro <i>tipos de troca</i>. Como falantes/escritores, nós podemos <i>dar</i> ou <i>pedir</i>. O que damos ou pedimos é ou <i>bens e serviços</i> ou <i>informação/conhecimento</i>. A <i>troca de bens e serviços</i> é orientada para uma ação não textual; seu foco é na atividade, nas pessoas fazendo coisas ou conseguindo que elas sejam feitas. Ela se constitui em uma <i>proposta</i>. Já na <i>troca de conhecimento ou de informação</i>, o foco está em obter e dar informação, fazer reivindicações, afirmar fatos, etc. Ela se constitui em uma <i>proposição</i>. Essas distinções dão origem, respectivamente, às quatro <i>funções do discurso</i>: <i>oferta, ordem, afirmação e pergunta</i>, e aos quatro <i>modos oracionais</i>: <i>interrogativo modulado, imperativo, declarativo, interrogativo</i>. Esses modos oracionais contribuem para elucidar as relações estabelecidas na interação, principalmente se pensarmos em quem está autorizado a usar determinado modo oracional ou as escolhas e trocas que pode realizar em um dado contexto.</p>
Intertextualidade	<p>14. Analisar quais outros textos e vozes são incorporados em um texto (intertextualidade)</p> <p>Para Fairclough (2003, p. 39), a intertextualidade compreende as várias formas de discurso relatado, como o discurso direto e indireto²⁷, o que “pode ou não ser atribuído a vozes específicas” (p. 219). Assim, a incorporação de elementos de outros textos, de outras vozes, em determinado texto, pode ser feita sem atribuição explícita. Fairclough (2001, 2003) destaca também que as negações implicam uma asserção em um ‘outro texto’ e por isso são marcas de intertextualidade. De modo semelhante, as ironias ecoam o enunciado de um outro texto, expressando alguma atitude negativa. Segundo Fairclough (2001, p. 136) “Além de incorporar ou, por outro lado, responder a outros textos, a intertextualidade do texto pode ser considerada como incorporando as relações potencialmente complexas que tem com as convenções (gêneros, discursos, estilos, tipos de atividades – veja a seguir) que estão estruturados juntas e constituem uma ordem de discurso. Bakhtin, discutindo gênero, observa que os textos podem não só recorrer a essas convenções de um modo relativamente direto, mas podem também ‘reacentuá-las’, por exemplo, usando-as ironicamente, reverentemente, parodiando-as ou podem ‘mesclá-las’ de vários (1986, p. 79-80).</p>

Fonte: Adaptado de Ottoni (2017, p. 39-40) e ampliado pelas autoras.

Pensando nessas questões, é que nos propomos a investigar a série *Sob Pressão*, com intuito de compreender, especificamente, os modos de agir e de interagir discursivamente (FAIRCLOUGH, 2003), incitando uma reflexão crítica sobre o tema saúde pública brasileira.

O GÊNERO SÉRIE DE TV

Cada vez mais, as séries de TV tornam-se o meio de entretenimento favorito dos brasileiros. Seguindo um modelo norte-americano, hoje podemos contar com séries nacionais que conquistam o público, na mesma intensidade que as séries estrangeiras. De acordo com Fonte e Farah (2011), a indústria norte-americana domina o mercado de produção audiovisual e isso não seria diferente no que concerne à TV. O fato de a indústria norte-americana dominar esse mercado faz com que todos os países que desejam competir nesse ramo sigam os padrões ditados “por essa produção específica a que o público está tão habituado, aumentando assim suas possibilidades de boa recepção junto ao público” (FONTE; FARAH, 2011, p, 1).

Machado (2010, p. 22) assevera que: “as séries tornaram-se, de certa forma, um ambiente de criação e experimentação para os produtores e demais profissionais envolvidos, seja nos elementos cênicos, visuais e sonoros, seja nos elementos narrativos (roteiro, conflitos, construção de personagem)”. Além disso, elas são produzidas em suporte cinematográfico de 35 mm, de forma a “combinar filmagem em estudo em externas naturais ou de grandes estúdios (Cidades cenográficas)”, conforme asseveram Fonte e Farah (2011, p. 1). Ainda segundo as autoras, é possível notar que uma série utiliza vários personagens, que podem ser protagonistas ou secundários. “A planificação e a *mise-en-scène* se apoiam no uso eficaz da montagem. Uma produção para TV que não pretende ser simples, aproxima-se do cinema.” (FONTE; FARAH, 2011, p, 1).

O gênero telenovela tomava toda a atenção dos telespectadores brasileiros, no entanto, com o investimento em séries nacionais e com a possibilidade de assistir a séries estrangeiras em diferentes sites, na *Netflix* ou em aplicativos, por exemplo, cada vez mais temos

a adesão completa a esse gênero. Completa porque os seus telespectadores consideram o momento de assistir a essas séries como algo quase “sagrado”, retomando para ver um mesmo episódio por diversas vezes. Para Mendes (2014, p. 1):

[...] uma série pode ter uma história da temporada, ganchos de fim de episódio e tudo mais. Pode e, muitas vezes, tem (mas não todas as vezes). Mas, raramente, é por causa da história da temporada que se retorna para ver o episódio seguinte de uma série. A gente volta para viver a experiência da série, a gente volta para ver os personagens em movimento, a gente volta porque gosta do episódio.

O gênero série de TV pode ser dividido em abertura, argumento (descrição de todos os acontecimentos do roteiro), *logline* (a história resumida em uma frase), premissa (o desenvolvimento da ideia em que a narrativa e seus valores começam a tomar forma), episódios ou capítulos, duração dos episódios ou capítulos, filmagens, personagens e modelo de realização. As séries narradas em episódios apoiam-se em estrutura central básica e em cada episódio é contado um enredo. No entanto, os enredos terminam e se concluem no mesmo dia da exibição. Isso não acontece com as narrativas organizadas em capítulos. Ainda sobre os episódios, eles podem ser organizados em cinco, treze, vinte e quatro ou quarenta e oito episódios por temporada. Quanto à duração, podem ter 15, 30 ou 60 minutos, com marcação de *brakes*, para inserção de propagandas e anúncios publicitários. A narrativa do roteiro possui uma estrutura central de elenco que pode ser sobre um grupo de agentes da lei, plantão de médicos ou algo semelhante (PELLICCIONE, 2017).

No entanto, vale ressaltar que não há um consenso em relação à estrutura da série de TV. Pesquisadores, como Pallottini (1998, p. 30), defende que série “é uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa”. No entanto, a ideia de um formato rígido do gênero série não tem se sustentado. Segundo Machado (2010, p. 56): “essa ideia de um formato rígido tem dissipado na atualidade quando, muitas vezes, encontramos, na narrativa televisiva, produtos com organizações narrativas cada vez mais híbridas e, muitas vezes, reu-

tilizando elementos, modelos e/ou temas de produtos anteriores.” Enfim, considerando a série de TV como um poderoso instrumento para abordagem de diferentes temáticas, é que apresentamos a nossa análise acerca da Série *Sob Pressão*, exibida pela Rede Globo de televisão. Para tanto, recorreremos ao terceiro episódio da série para a apresentação de exemplos pontuais. Fizemos esse recorte por uma questão de dimensão espacial, mas nós acompanhamos as duas temporadas, assistindo a todos os episódios, isso nos permitiu ter uma visão bem significativa dos propósitos da série.

A ANÁLISE DA SÉRIE SOB PRESSÃO: INTERAGINDO COM A PRÁTICA DA MEDICINA NO SERVIÇO PÚBLICO POR MEIO DE UMA SÉRIE DE TV



Fonte: Série de TV Globo Play - Elenco da segunda temporada, 2018.

Para Fairclough (2003, p. 65): “quando analisamos um texto ou uma interação, em termos de gênero, estamos perguntando como ele figura internamente e contribuiu para a ação social e para a interação em eventos sociais - especialmente, dentro das transformações ligadas ao novo capitalismo”. Por isso, escolhemos a Série *Sob Pressão*, pois acreditamos que ela se configura como um importante *corpus* de análise, haja vista sua narrativa social como forma de incitar a reflexão sobre o caos da saúde pública no Brasil.

Nossa análise é apresentada seguindo a ordem dos elementos expostos no Quadro 1, da seção sobre gêneros discursivos. Importa destacar, nesse contexto, que o gênero série de TV faz parte da **prática social artístico-cinematográfica**⁸, e, considerando o foco da série *Sob Pressão*, entendemos que ela também se vincula à prática social da medicina, uma vez que representa membros da esfera social médica, práticas específicas dessa esfera e espaços associados à prática médica. Podemos afirmar, também, que o gênero Série de TV está vinculado à esfera do entretenimento, entretenimento esse que ocorre, na maioria das vezes, em nossas casas, na esfera familiar, tudo isso mediado pela tecnologia.

Foi possível perceber vários temas dizíveis por meio desse gênero, tais como: pessoas em situação de rua, aborto, vulnerabilidade social, drogas, depressão, corrupção, adoção, a prática da medicina no setor público, a falta de investimento, para garantir a saúde dos brasileiros, a jornada desgastante dos médicos, os vários tipos de doenças que podem acometer as pessoas etc. Todos esses temas são de grande relevância social e de alguma forma nos sensibilizou para que pensássemos o quanto o gênero série de TV pode favorecer além da interação, a ação. As temáticas abordadas nos levam a pensar no que Van Dijk (2008) defende: que mais importante do que o método, é a posição do analista do discurso, em como interpretamos os eventos no mundo, como nossos discursos, valores, atitudes, opiniões e avaliações são construídos nas diferentes práticas sociais. Ademais, ainda seguindo o que Van Dijk (2008) pontua em seus escritos, para entender os discursos que circulam socialmente, ainda que por meio de uma série de TV, é necessário compreender a relação entre o contexto social, ações sociodiscursivas, atores sociais e estruturas sociais.

Quanto a um dos aspectos da prática discursiva, a **produção de textos**, segundo Fairclough (2001), ela se dá em conformidade com os contextos sociais aos quais eles estão atrelados. Assim, podemos apontar que o gênero série de TV é uma produção coletiva. No caso particular da série *Sob Pressão* envolveu:

8 Usamos negrito para destacar as categorias de análise.

- Criadores da trama - Luiz Noronha, Cláudio Torres, Renato Fagundes e Jorge Furtado.
- Diretor artístico - Andrucha Waddington e Mini Kerti.
- Roteirista - Márcio Alemão, Jorge Furtado, Lucas Paraizo, Antonio Prata, André Sirangelo, Flávio Araújo, Claudia Jouvin.
- Elenco principal da segunda temporada - Júlio Andrade (Dr. Evandro Moreira), Marjorie Estiano (Dra. Carolina Almeida), Stepan Nercessian (Dr. Samuel Fagundes), Tatsu Carvalho (Dr. Rafael Albertini), Orã Figueiredo (Dr. Amir Salgado), Pablo Sanábio (Dr. Charles Garcia), Heloísa Jorge (Enfermeira Jaqueline Vaz), Josie Antello (Rosa), Bruno Garcia (Dr. Décio Guedes), Humberto Carrão (Dr. Henrique Figueira), Julia Shimura (Keiko), Alexander David (Cabo Santos), Roberta Santiago (Geise), Fernanda Torres (Diretora do Hospital).
- Empresa de produção - Conspiração Filmes.

Em relação à **distribuição**, compreendemos que ela é complexa, visto que é distribuída por meio de uma emissora televisiva, a Rede Globo, além de estar disponível no aplicativo da *Globo Play* e no *Youtube*, o que significa que é distribuída em diferentes domínios institucionais. E quanto ao **consumo** dessa série, ele é coletivo, envolvendo telespectadores de diferentes lugares do Brasil e do mundo, a partir de contextos sociais de entretenimento.

Dito isso, é importante analisarmos como o gênero se caracteriza em termos de **níveis de abstração**. Podemos afirmar que é um gênero situado, uma vez que a série de TV faz parte de uma prática social específica, artístico-cinematográfica. Segundo Fairclough (2003), os pré-gêneros entram na constituição dos gêneros e, no caso da série analisada, ela é constituída pelos pré-gêneros narração, descrição e argumentação, sendo a narração predominante.

No que concerne à **cadeia de gêneros**, notamos que a série de TV faz parte do hipergênero telenovela (BALOGH, 2004), que é marcado por capítulos, porém mais extensos em relação à série de TV. Além disso, a telenovela tem uma duração média de nove meses, com histórias lineares. A série de TV pode ser composta por

capítulos e episódios, porém com uma dimensão menor. Desse modo, o gênero série de TV faz parte de uma cadeia de gêneros constituída por todos os gêneros exibidos na TV e produzidos para o entretenimento, pelos gêneros articulados para a produção da série como roteiro, pelos diferentes gêneros que circularam sobre a série e dos que ainda circularão em diferentes meios de comunicação, por exemplo. Nas várias temporadas e episódios da série, identificamos que há uma **mistura de gêneros**, tais como apresentação musical (na abertura da série), roteiro (utilizado na construção de narrativas), dentre outros, e que, no tocante ao episódio 3, selecionado para a apresentação de exemplos, observamos a articulação dos seguintes gêneros: a música Te darei o céu, de Roberto Carlos, o teletjornal e o programa de rádio.

ANÁLISE DE GÊNEROS INDIVIDUAIS EM UM TEXTO PARTICULAR

a) Atividade

Em relação à atividade, analisamos o que os personagens estão fazendo discursivamente (FAIRCLOUGH, 2003). Notamos, assim, uma ação comunicativa com uma faceta estratégica, já que além de buscar informar sobre o SUS e de incitar à reflexão de diferentes atores sociais, ela tem o objetivo de venda, de divulgar e faturar com sua exibição, tanto que, com aval do Ministério da Cultura, ela poderá captar uma verba de 18,75 milhões de reais, de acordo com o Diário Oficial da União (VEJA, 2018). Segundo o artigo 3º da Lei Audiovisual, a Conspiração Filmes poderá conseguir até 3 milhões de reais de incentivos fiscais, em função da associação entre produções independentes e a televisão. Os participantes da composição audiovisual estão envolvidos com a prática da medicina e buscam, o tempo todo, mostrarem a gravidade que envolve o SUS. Ademais, os produtores da série se comprometem com uma campanha de conscientização, materializada, discursivamente, no final de cada episódio, convocando os telespectadores para a ação, tal como na chamada: “Dependência Química tem tratamento. Procure ajuda dos narcóticos anônimos”.

→ **Estrutura genérica**

Notamos na série *Sob Pressão*, a abertura, com o uso de instrumentos médicos, cores, letras e outros modos semióticos. Possui os argumentos, o desenvolvimento da narrativa, o logline (a história resumida em uma frase - a frases inserida no final do episódio, convocando o público para ação e reflexão) e a divisão em episódios e temporadas. São três temporadas. A primeira e a segunda temporadas já foram exibidas. A terceira temporada está sendo exibida este ano (2019), para os telespectadores. A primeira temporada está dividida em 09 episódios, que tem uma duração média de 40 minutos; e a segunda temporada está dividida em 11 episódios, com episódios que duram em média 40 minutos também.

→ **Propósitos**

Entendemos que o gênero *Série de TV* tem por propósito, de modo geral, o entretenimento. Ao analisarmos a série em questão, percebemos que em cada episódio apresenta uma temática social diferente, a saber: aborto, doação de sangue, religião, depressão pós-parto, adoção, suicídio, abuso sexual infantil, automutilação, hábitos que ajudam a combater doenças cardíacas, divulgação de vídeos íntimos sem autorização, traição, corrupção, drogas ilícitas, violência de diferentes tipos. Essas temáticas sociais fazem parte de seu propósito comunicativo, uma vez que a série intenta promover uma reflexão crítica em relação a essas discussões. Observe a figura 01.

Figura 01 - Tema social central abordado na série



Fonte: *Série de TV Globo Play* – Terceiro episódio da segunda temporada (2018).

No episódio 3, que analisamos, a fim de exemplificar, é possível perceber que a narrativa dele dialoga com o propósito comunicativo da série como um todo, que é entreter e abordar temáticas de relevância social. Em cada episódio, notamos essas chamadas para a ação: “Procure a ajuda dos narcóticos anônimos”. Na figura 1, é possível visualizarmos que a dependência química tem tratamento e que existem meios de se obter ajuda, em grupos de apoio. O *site* da emissora disponibiliza mais informações sobre a temática, especificamente, no link: redeglobo.globo.com/SaibaMaisPraVoce. Na nossa percepção, existe uma intencionalidade discursiva por parte dos atores sociais envolvidos na produção e na transmissão da série, ao abordar temáticas sociais, sobretudo, no contexto de gêneros do entretenimento que, normalmente, fazem parte de uma prática do contexto familiar. Assim, discutir esses temas, a partir de uma Série de TV transmitida em uma emissora de canal aberto, dá uma grande visibilidade ao tema abordado, uma vez que essa discussão abrangerá um número grande de telespectadores, fato que pode modificar formas de agir e interagir socialmente (FAIRCLOUGH, 2003).

No contexto do episódio 3, a participante Geise estava em situação de rua, totalmente à mercê das vontades do namorado usuário de crack. O namorado, inclusive, é quem a estimula a abandonar o filho deles recém-nascido. Essa situação nos aproxima da realidade do nosso país no que tange: a quantidade de mulheres grávidas em situação de rua e usuárias de drogas, à precariedade dos orfanatos e abrigos, à burocracia das leis de adoção, haja vista que o médico, sem saber se a mãe retornaria ao hospital, recusa-se a entregar o bebê para a assistente social, levando-o para sua casa, deixando-o aos cuidados de sua mãe. Ele faz tudo isso sem o consentimento do hospital e com o apoio apenas da enfermeira Jaqueline.

Além disso, existe um esforço por parte dele ao tentar ajudar essa mãe a sair do vício, visto que ela implora ajuda a ele, que se solidariza com a situação dela, internando-a no hospital que sequer tem estrutura para oferecer tratamento médico a dependentes químicos. Isso pode ser comprovado nos seguintes excertos: “Cê sabe que a gente não tem como oferecer o tratamento que ela precisa aqui no

hospital” (Jaqueline - sic)” e “A gente interna ela por uns dias e faz o que der” (Décio - sic). Em função do pedido da Geise, mesmo sem condições, o médico Décio decide interná-la no hospital, conforme podemos visualizar na figura 2.

Figura 2 - Tratamento de dependência química



Fonte: Série de TV Globo Play – Terceiro episódio da segunda temporada (2018).

Notamos, na figura 2, a internação de Geise no hospital público, no qual teve de ser amarrada em uma maca, a pedido dela, por causa do período de abstinência da droga. Esse fato evidencia, mais uma vez, o propósito comunicativo da série, despertar a atenção do participante observar, atraindo-o para consumir a série e para refletir sobre a saúde dos brasileiros, pois é feita uma crítica não somente ao hospital, mas ao SUS de forma geral. A série atinge seu propósito de dar visibilidade para aspectos sociais, quando joga luz em temas que os produtores da série sabem que esses podem mexer com as emoções de seus telespectadores, podendo, inclusive, conscientizá-los de que a série representa não só um momento de interação, mas formas de agir na nossa vida no mundo.

b) Relações sociais

Quando analisamos as relações, precisamos dar atenção para o poder, para a solidariedade, para a hierarquia e para a dimensão social (FAIRCLOUGH, 2003). Em relação à série, percebemos que há uma preocupação de seus produtores em aproximar-se do interlocutor/telespectador, se considerarmos a tentativa de mostrar os eventos representados o mais perto da realidade possível, fazendo com que sejam relacionados o contexto da série com a realidade da saúde pública no Brasil. Quanto aos participantes da composição audiovisual, temos relações sociais entre os médicos, entre os médicos e os pacientes, entre os médicos e os enfermeiros(as), entre os médicos e os demais servidores do hospital. Em relação aos médicos e os pacientes, eles, o tempo todo, voltam-se à atenção aos seus pacientes, não medindo esforços para salvarem suas vidas. Muitos pacientes demonstram confiança em relação à atuação dos médicos na série e esses procuram estabelecer um diálogo aberto com aqueles, o que vai ao encontro do resultado do estudo de Gomes *et al.* (2012), em que entrevistaram médicos e pacientes e gravaram consultas. Os autores constataram que “O sustento indispensável da relação, expresso por ambos, foi a confiança, elemento que favorece o vínculo, a expressão da intimidade do paciente e o diálogo aberto.” (p. 105). Além disso, Gomes *et al.* (2012) identificaram três perfis do encontro médico-paciente: o encontro centrado no paciente, aquele sem entendimento e o realizado a curto prazo. No caso da série *Sob Pressão*, compreendemos que o encontro centrado no paciente é o predominante; “é aquele no qual ocorre interesse pelo outro, e a conversa é conduzida para atender as necessidades trazidas pelos pacientes” (p. 106). Como exemplo, podemos notar, na narrativa do episódio 3, uma relação de solidariedade dos médicos com os pacientes. Evandro e Carolina, após receberem um telefonema do médico residente, perguntando como agir diante da situação, optam por desistir da viagem, devido ao fato de o paciente ter sido sempre atendido por Evandro, que se sente responsável pela vida dele. Eles retornam para o hospital e se envolvem em muitos outros atendimentos, pois os pacientes, para eles, estão em primeiro lugar, inde-

pendentemente, por exemplo, de serem usuários ou não de drogas ou de terem cometido algo ilícito.

Uma outra situação de solidariedade, percebida no exemplo da série, episódio 3, é quando uma mãe é acolhida pelo médico Décio e pela enfermeira Jaqueline, devido ao fato de ela ter abandonado o seu bebê, logo após o parto, no hospital, para voltar para as ruas e continuar usando crack. O médico Décio, comovido com a situação, pretende adotar o bebê e conta com o apoio da enfermeira Jaqueline. No entanto, a todo o momento, eles respeitam as escolhas da mãe, tanto que tentam ajudá-la para que ela fique com o bebê. Podemos notar na figura 3, que Geise está com uma pedra de crack na mão, enquanto sua mãe segura sua filha.

Figura 3 - Entre a maternidade e o vício



Fonte: Série de TV Globo Play – Terceiro episódio da segunda temporada (2018).

Apesar dessas relações próximas entre pacientes e médicos, notamos que há uma relação distante entre os médicos e os enfermeiros, pois quase não é dada visibilidade ao papel desempenhado por esses profissionais. Em raros momentos, temos a participação deles, exceto do caso da enfermeira Jaqueline, que tem uma relação mais próxima com os médicos. Muitas vezes, os médicos, principalmente os protagonistas, desempenham papéis que socialmente são determinados e

padronizados para enfermeiros, como correr até a ambulância, empurrar maca etc. Em muitos momentos de atendimento ao paciente, funções que são desempenhadas por enfermeiros são realizadas por Carolina e Evandro. Como analistas do discurso, não concordamos com essas relações, haja vista que há um apagamento dos enfermeiros na série e da importância do seu papel social, em um trabalho que exige uma distância social próxima entre médicos e esses profissionais, a fim de garantir um bom atendimento ao paciente.

A relação dos médicos com demais servidores, tal como a direção do hospital, é próxima, pois falam abertamente dos problemas do hospital e criticam determinadas atitudes. Muitas vezes, chegam a não seguirem o que a direção determina, a fim de garantir salvar a vida de seus pacientes, por exemplo, no episódio tomado como exemplo da série, o médico trata de um paciente tuberculoso, há anos, tendo uma relação muito próxima a ele e se recusa a transferi-lo de unidade hospitalar, desobedecendo uma ordem, pois temia que o paciente não resistisse e acabasse morrendo.

c) Tecnologias sociais

Acreditamos que foram necessárias diferentes tecnologias, a fim de garantir a comunicação: equipamentos de sonoplastia, câmeras, microfones, roteiros, computadores, dentre outros. Se considerarmos os produtores e os interlocutores envolvidos, temos uma comunicação monológica, mediada pela tecnologia televisiva e digital, podendo estar disponível em computadores, em *smartphones*, com uso da internet. E considerando os participantes da composição audiovisual, temos, principalmente, a comunicação dialógica não-mediada, ou seja, face a face (médico e paciente, familiares dos pacientes e médicos, enfermeiras e pacientes, mãe e filho, mãe e filha, pai e filho, namorada e namorado, marido e esposa, seguranças e pacientes e médicos, policiais e policiais, policiais e médicos).

Apresentamos, a seguir, a análise de outros aspectos do gênero que estão expostos no quadro 1 (OTTONI, 2017, com adaptações feitas pelas autoras).

Quadro 2 - Análise de outros aspectos apresentados no quadro 1

RELAÇÕES SEMÂNTICAS, RELAÇÕES FORMAIS, FUNÇÃO DE FALA (DO DISCURSO), MODOS ORACIONAIS E INTERTEXTUALIDADE

Relações semânticas e formais

1. “**Se a gente voltar para o hospital**, a gente não sai hoje” (Médica Carolina - sic).
2. “**Se eu for pra rua**, eu sei que vou voltar pro crack” (Geise - sic).
3. “Me amarra nesta cama, **senão eu vou fugir**, eu vou fugir, doutor! (Geise - sic).
4. “Está com um pouquinho de dificuldade para dormir, **mas está bem**” (Enfermeira Jaqueline - sic).
5. “O risco da gente operar **e ele morrer é grande** (Médico Evandro-sic).
6. “A gente é capaz de dar a vida pela profissão **e o que a carreira dá para a gente de troca?**” (Coronel - sic).
7. “**Eu quero largar essa vida, doutor, eu quero me limpar**” (Geise - sic).
8. A gente interna ela por uns dias **e vê o que faz!** (Enfermeira Jaqueline - sic).
9. “**Desde que o senhor levou ele para eu ver**, eu só consigo imaginar meu filho crescendo longe de mim” (Geise-sic).

Nas orações 1, 2 e 3, é possível construir o seguinte sentido: que há uma relação de condição e quanto às relações formais, elas são orações hipotáticas. Na oração 1, Carolina, ciente das demandas do hospital, alerta Evandro que se eles entrarem no hospital, não sairão de lá, haja vista a jornada de trabalho que eles seguem, pois se dedicam em tempo integral ao atendimento, aos seus pacientes. Na oração 2, Geise alerta sobre o perigo de ela voltar para as ruas, pois, no hospital, conseguiria ficar longe do vício, ainda mais se considerarmos que foi o seu companheiro que a aconselhou a abandonar o filho deles, recém-nascido, a fim de continuar com a vida do jeito que estava, usando crack, em uma casa abandonada. Todo o sentido construído sobre essa fala da participante Geise pode ser reforçada com a oração 3, em que ela pede para ser amarrada na cama, estabelecendo essa condição para não fugir e voltar a usar o crack. **A oração 4** é paratática e a relação estabelecida é de contraste, em que a enfermeira Jaqueline informa à mãe do recém-nascido que ele está com dificuldade para dormir, mas, imediatamente, tranquiliza a paciente, afirmando que, apesar disso, ele está bem. São nesses momentos que notamos, na série, uma visibilidade dada aos enfermeiros (as), representados por meio da enfermeira Jaqueline, que está envolvida com as situações que acometem Geise, a pedido do Médico Décio. **As orações 5, 6, 7 e 8** também são paratáticas e o sentido construído é de adição. Mesmo na **oração 7**, em que ela é separada por vírgulas, pois é possível entender que Geise não coloca empecilho para sair do vício. Ela simplesmente diz que quer largar a vida **E** que quer ficar limpa do vício. Essa relação de adição foi estabelecida por um critério funcionalista (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), chamado de extensão, em que uma oração estende o significado de outra, acrescentando algo, tal como uma adição, uma alternância etc. **Na oração 9**, temos uma relação temporal, em uma oração hipotática. A relação temporal é marcada pelo “desde que”, a fim de evidenciar a preocupação e o arrependimento de Geise, pois desde o dia que o Décio se deslocou até onde ela estava, uma casa abandonada, ocupada por usuários de crack, ela percebeu a gravidade da situação e que o filho cresceria longe dela. Se inserirmos a fala de Geise, que ocorreu antes do que está dito na oração 9, o sentido construído é de uma relação de adição e de alternância, ou seja, de uma oração paratática. Observe: “Eu quero ser mãe (o que ela enunciou antes)” **E/MAS** “Desde que o senhor levou ele pra eu ver, eu só consigo imaginar meu filho crescendo longe de mim” (GEISE, sic).

Conforme afirmamos anteriormente, notamos uma relação de adição, mas também de alternância, pois Geise tem a concepção de que exercer a maternidade não é simplesmente gerar um filho, **MAS** dar-lhe condições de sobrevivência. Por isso, que adotamos uma visão funcionalista, ao analisar as orações, observando a língua em seu contexto de uso, ignorando aspectos puramente formais, pois se focarmos apenas nas conjunções, ficaremos no nível do fraseado, se observarmos os sentidos, considerando o contexto, daremos atenção para o semântico também. Tanto que uma oração que, em um primeiro momento, foi classificada como hipotática, ao unir com o que a participante enunciou antes, passa a ser paratática.

CONTINUA

Tipos de trocas, função do discurso e modos oracionais

Entendemos que na série *Sob Pressão*, temos vários exemplos de tipos de trocas, função do discurso e modos oracionais. Vejamos alguns exemplos retirados da Série Sob Pressão, mais especificamente usando o episódio 3, para exemplificar.

1. “A gente é capaz de dar a vida pela profissão e o que a carreira dá para a gente de troca?”
2. “Me amarra nesta cama, senão eu vou fugir, eu vou fugir, doutor!”

Ocorrem vários tipos de trocas no episódio. Podemos perceber os médicos fazendo reivindicações de materiais (bens e serviços), para terem condições de atender aos pacientes. Percebemos, na posição de participantes observadores, que há uma troca de informação/conhecimento sobre como é o funcionamento do SUS.

Nas orações 1 e 2, retiradas do episódio 3, temos a **oferta**, como função do discurso, configurada no **modo oracional interrogativo**. O policial aposentado questiona a médica Carolina e pergunta a ela o que a vida nos dá em troca de toda a nossa dedicação com a nossa profissão. Ele faz uma espécie de reivindicação ao estado, por melhores condições de trabalho, porém, em uma interlocução com uma médica. Compreendemos que o policial aposentado, chamado de coronel, está autorizado a fazer esse tipo de troca de informação/conhecimento, com a médica Carolina, pois há uma relação entre as duas profissões, médica e policial, que exigem uma dedicação muito grande desses profissionais, a fim de salvar vidas, tanto no sentido de cuidar da saúde quanto de cuidar da segurança dos diferentes atores sociais. E quanto a esses cuidados, exige deles, também, troca de informações/conhecimentos e de bens e serviços. Na oração 2, temos a **demand**, como função do discurso, configurada no **modo oracional imperativo**, em que a paciente pede para ser amarrada, para não fugir do hospital. A paciente Geise está autorizada a fazer esse tipo de troca de atividade (bens e serviços), com o médico Décio, porque ele se dispôs a ajudá-la. Temos mais um exemplo, no episódio três, o tomógrafo, aparelho usado para fazer tomografia/planigrafia/estratigrafia, fica inoperante e o ex-diretor do hospital, Samuel, diz que pagará do próprio bolso, se o governo não mandar consertar. Para isso, tem uma conversa com os técnicos e autoriza o conserto, realizando uma troca de bens e serviços, ou seja, o foco foi na atividade. Temos, também, como exemplo de troca de bens e serviços, médicos atendendo pacientes, improvisando materiais (como foi o caso do uso de uma camisinha durante um procedimento cirúrgico) e lutando para salvar seus pacientes. No entanto, nesse momento, ocorre também a troca de informação/conhecimento, que é marcada pelo discurso de que se não tem um material disponível para realizar os procedimentos, os médicos devem recorrer aos seus conhecimentos teóricos, a fim de encontrar soluções para resolver o problema. No caso, Evandro entendeu que o uso da camisinha substituiria o material que faltou, em um momento que o paciente estava aberto e sangrando na mesa de cirurgia, e trocou esse conhecimento com o médico residente, ensinando a ele, o procedimento.

Análise da Intertextualidade

A intertextualidade é constitutiva da série analisada, pois ela articula textos que abordam sobre a saúde pública no Brasil, textos sobre os diferentes temas contemplados nos episódios e temporadas. No episódio 3 selecionado, há um intertexto com textos que representam a violência no Rio de Janeiro, o que é materializado quando o casal Evandro e Carolina estão indo viajar para a lua de mel e se deparam com a violência do Rio de Janeiro, na comunidade do Pedregulho. Essa comunidade existe na realidade e está localizada no estado do Rio de Janeiro. Além disso, Carolina, durante a viagem, lê a obra *Floradas da Serra*, escrita por Dinah Silveira de Queiroz, que retrata a vida de um grupo de tuberculosos que estão internados em um sanatório, em Campos do Jordão. Foi possível perceber que a temática abordada, na obra que Carolina estava lendo, tem relação com a prática da medicina, isto é, está associada ao exercício da profissão dela, além de a história se passar na serra, local de destino da viagem do casal. Notamos, também, uma intertextualidade da obra que Carolina está lendo com a cena com a qual os dois médicos vão ter de se separar no

hospital: um senhor com tuberculose, precisando de tratamento médico e de ser transferido ou de ser atendido no hospital Macedão, obrigando o médico Evandro a fazer improvisos de materiais, para efetuar a cirurgia e evitar que o paciente morra. A intertextualidade com o atual contexto de hospitais públicos brasileiros, que é marcado pela precarização dos serviços prestados em função da má administração do SUS também é percebida na própria representação do hospital da série. Assim, notamos que a série constrói uma crítica no que tange às negligências das autoridades brasileiras, sobretudo, no que diz respeito às políticas públicas, uma vez que aponta para os esquemas de corrupção que comprometem a aquisição de recursos necessários para tratamentos médicos, incidindo diretamente no serviço prestado à população. As vozes que estão articuladas na série estabelecem uma relação polêmica, pois tendem a evidenciar os principais problemas da saúde pública brasileira. Além disso, essas vozes tem o intuito, também, de abordar uma infinidade de problemas sociais que os profissionais da saúde se deparam em suas jornadas de trabalho, de modo a evocar, por meio de uma polemização, mudanças no contexto da saúde pública e da prática médica em nosso país.

Fonte: Análise feita pelas autoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos muito importante a abordagem de temas sociais nas narrativas construídas pelo gênero série TV, em razão da possibilidade de identificação do público com os participantes/perso-nagens e com os eventos discutidos, de forma a rememorar experi-ências da vida real. A problematização desses temas no interior da narrativa suscita sérias reflexões sobre a atual situação do SUS e, por consequência, sobre o próprio funcionamento dos hospitais públicos brasileiros, sobre o direito à saúde, sobre o que é possível realizar e o que não é da competência dos profissionais de saúde, mas dos governos, com falhas na gestão. Nesse contexto, há uma representação de médicos engajados, que apesar de todas as limita-ções do sistema, procuram realizar a medicina, garantindo o aten-dimento ao paciente. Isso nos remete para o que defende Gomes *et al.* (2012, p. 114):

Entre o desejável por médicos e pacientes e o que é possível realizar na experiência clínica dos CSF da atenção primária existe uma re-lação marcada pelo interesse de ambos em estabelecer um encon-tro autêntico, apesar das condições desfavoráveis que enfrentam: a baixa cobertura assistencial da ESF, equipes incompletas, excesso de demanda, falta de estrutura física, organização do serviço com baixa função de acolhimento, nível educacional e socioeconômico dos pacientes – problemas gerais do SUS, atualmente em debate na Saúde Coletiva.

Percebermos, em toda a série, uma precarização no serviço hospitalar público, visto que faltam recursos físicos e humanos, para garantir o tratamento aos pacientes. No que concerne ao terceiro episódio, foram abordadas temáticas como dependência química, adoção e violência. Além disso, notamos, também, uma crítica acerca de abrigos e de orfanatos em nosso país. Nesse episódio que tomamos como exemplo, fica evidenciada a relação entre a dependência química e o abandono de crianças e adolescentes, o que nos fez indagar: será que se o SUS possibilitasse a reabilitação de dependentes químicos, sobretudo, de pais e mães, o número de crianças e adolescentes em situação de acolhimento seria o mesmo? Podemos exemplificar sobre a falta de condições de tratamento, tomando como exemplo esse episódio 3, que trata sobre dependência química. Notamos que o SUS não oferece condições de tratamento a pessoas que estão nessa situação. Isso pode influenciar no abandono de crianças e adolescentes em nosso país, por mães que são dependentes de drogas e que engravidaram. Isso se dá em função da dificuldade de superar a dependência química sozinha, o que faz com que muitas delas negligenciem a criação de seus filhos. Essa negligência, na maior parte das vezes, viola os direitos da criança e do adolescente, culminando na destituição do poder familiar, que implica na entrega dessas crianças e adolescentes em abrigos e orfanatos. Abordando temas tal como o que acabamos de mencionar, acreditamos que a série promoveu a interação, porém, o mais importante, ela pode levar à ação, em busca de respostas a perguntas, tais como a que fizemos.

Por fim, a série procura representar a rotina médica e as condições de atendimento aos pacientes, expondo como a prática médica é afetada por esse descaso. Em virtude da análise realizada, defendemos o argumento de que a saúde pública necessita de investimentos e os profissionais da saúde precisam de melhores condições de trabalho para atuarem nas emergências do serviço público de saúde. Com base nessas questões, procuramos olhar para série como uma forma de ilustrar como a abordagem de gênero de Fairclough (2003) pode contribuir para a análise de material dessa natureza. Desse modo, a

nossa análise mostra o quanto o gênero série de TV, apesar de seu propósito maior ser estratégico, incitando o consumo, apresenta atividades relacionadas ao conhecimento, ao abordar temáticas tão próximas da realidade do brasileiro: falta de recursos materiais, recursos humanos, jornadas de trabalho desgastantes, atendimento a pacientes que são vítimas das mais diferentes mazelas sociais. Sabemos quão complicado é modificar práticas enraizadas, mas acreditamos que a construção de reflexões, como a que nos propomos neste capítulo, pode contribuir para um posicionamento mais crítico das pessoas em relação à grave situação do SUS no Brasil.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lucas. Globo poderá captar 19 milhões para a série sob pressão, **Revista Veja**, 16 março de 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/globo-podera-captar-r-19-milhoes-para-a-serie-sob-pressao/>. Acesso em: 04 maio 2019.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Sherazade**: Os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

BALOGH, Ana Maria. Minisséries: la crème de la crème da ficção na TV. **Revista USP**, São Paulo, n. 61, p. 94-101, março/maio 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13321>. Acesso em: 11 maio 2019.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil (1988)**. Brasília, DF: Planalto do Governo. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm Acesso em: 05 maio 2019.

CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in Late Modernity**: Rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Coord. trad. rev. técnica e prefácio de Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. **Analysing discourse**: Textual analysis for social research, London: Routledge, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. Critical discourse analysis as a method in social scientific research. In: WODAK, Ruth; MEYER, Michael (Org.). **Methods of critical discourse analysis**. Londres: Sage, 2009. p. 121-138.

FAIRCLOUGH, Norman. CDA as dialectical reasoning. In: FLOWERDEW, John; RICHARDSON. **The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies**, New York: Routledge, 2018. p. 13-25, 2018.

FONTE, Aline; FARAH Lihemm. **Gêneros Televisivos de Ficção Televisiva em Série: o Drama e a Comédia**, 02 de julho de 2011. Disponível em: <http://tvemrevistauuff.blogspot.com/2011/07/generos-televisivos-de-ficcao.html>. Acesso em: 04 maio 2019.

GOMES, Annatalia Meneses de Amorim; CAPRARA, Andrea; LANDIM, Lucyla Oliveira Paes; VASCONCELOS, Mardênia Gomes Ferreira. Relação médico-paciente: entre o desejável e o possível na Atenção Primária à Saúde. **Physis Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v 22, n. 3, p. 1101-1119, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/physis/v22n3/14.pdf>. Acesso em: 04 maio 2019.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Introduction to functional grammar**. London: Edward Arnold, 2. ed. 1985.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Introduction to functional grammar**. 2. ed. London: Edward Arnold, 1994.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; MATTHIESSEN, Christian Mathias Ingemar Martin. **An introduction to Functional Grammar**. 4rd edition, London: Routledge, 2014.

MACHADO, Maria Helena (coord). **Os médicos no Brasil: um retrato da realidade**. [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1997. 244 p. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/bm9qp/pdf/machado-9788575412695.pdf>. Acesso em: 09 maio 2019.

MACHADO, Thaianie. **Narrativas sem fim?** Serialização em Desperate Housewives. 155f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea. Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br>. Acesso em: 04 maio 2019.

MENDES, David França. **Série não é novela**, 2014. Disponível em: <https://davidfmendes.com/2014/05/04/serie-nao-e-novela/>. Acesso em: 01 maio 2019.

OTTONI, Maria Aparecida Resende. **Os gêneros do humor no ensino da língua portuguesa: uma abordagem discursiva crítica**. 2007. 399 f. Tese (Doutorado em Linguística) Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

OTTONI, Maira Aparecida Resende. **Um estudo sobre o gênero oral entrevista em telejornais**. Olhares & Trilhas, v. 19, n. 2, p. 25-65, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/olhasesetilhas/article/view/40255>. Acesso em: 04 maio 2019.

PAIM, Jairnilson Silva. Sistema Único de Saúde (SUS) aos 30 anos. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 6, p. 1723-1728, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232018000601723&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 04 maio 2019.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 1.ed. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PELLICIONE, Gláucia. **A estrutura narrativa das Séries de TV**, 29 de abril de 2017. Disponível em: <https://www.aictv.com.br/estrutura-narrativa-das-series-de-tv/>. Acesso em: 01 maio 2019.

RAMALHO, Viviane; RESENDE, Viviane Melo. **Análise de discurso (para a crítica): o texto como material de pesquisa**. Coleção Linguagem e sociedade. v. 1, Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

SOB Pressão [Série]. Direção: Andrucha Waddington. Produtora Rede Globo, 2017. (45 min.), son., color.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. A caracterização de categorias de textos: tipos, gêneros e espécies. **Alfa: Revista de Linguística**, v. 51, p.39-79, 2007. Disponível em: <http://www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v51-1/03-Travaglia.pdf>. Acesso em: 04 maio 2019.

VAN DIJK, Teun Adrianus. **Discourse and context: a sociocognitive approach**. Cambridge, UK New York: Cambridge University Press, 2008.

WODAK, Ruth; MEYER, Michael (Comp.). **Métodos de Análisis Crítico del Discurso**. Traducción de Tomás F. Aúz y Beatriz Eguibar. Barcelona: Gedisa, 2003. p. 179- 203.



11

11

A ÉTICA E A ESTÉTICA DO DOCUMENTÁRIO *ESTAMIRA*, DE MARCOS PRADO

*Vanessa Ferreira dos Santos Quirino*¹
*Karen Sales Bortolini*²

O documentário *Estamira*, lançado em 2004 e dirigido por Marcos Prado, retrata a história de uma mulher com esquizofrenia, que sobrevive trabalhando no aterro do Jardim Gramacho, Rio de Janeiro. Na obra, são abordadas questões como meio ambiente, destinação do lixo, exclusão de pessoas com transtornos psicológicos e violência contra a mulher.

Este artigo visa analisar como os elementos fílmicos revelam a ética e a estética na criação desse documentário. Além disso, propõe: identificar como a relação entre esses dois operadores categóricos contribui para representar o real; verificar como a narrativa constrói a personagem objetiva e subjetivamente; analisar as imagens do filme que corroboram com esses preceitos; observar como são representadas as condições psicológicas e sociais de Estamira. A análise dos

1 Especialista em Produção e Revisão Textual (FAE). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura (UTFPR). Graduada em Letras (PUC-PR). E-mail: vanessafsquirino@gmail.com

2 Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná. Graduada em Jornalismo pela mesma instituição. E-mail: kaloha@gmail.com

frames será fundamentada por pesquisa bibliográfica, em especial, os conceitos teóricos de Nichols (2005) e Penafria (2001, 2005, 2013).

Esses autores defendem que o documentário não é a mera apresentação da realidade, mas sua representação. Desse modo, o ponto de vista do realizador é essencial à construção do filme. A partir das cenas captadas, é feita a edição/montagem, que recria a história, enfatizando detalhes e conferindo à obra um estilo.

Há características que distinguem documentário de ficção, porém ambos são modos de comentar o mundo. Portanto, “todo filme é documental porque remete a modos de pensar e de ver o mundo” (Penafria, 2005, p. 5). Documentário é cinema e, como tal, é uma obra de arte. Assim, uma leitura da obra implica a compreensão não só dos fatos, mas também a análise de como o real é representado.

A importância da presente análise reside nas peculiaridades da obra tanto na forma quanto no conteúdo. O filme não utiliza o recurso do narrador, intercala imagens em preto e branco e coloridas, e, aborda, sobretudo, de forma muito cuidadosa, questões sociais, como o sofrimento psíquico, a pobreza, a violência contra as mulheres, que muitas vezes são tratadas de forma simplista ou estereotipada.

A REPRESENTAÇÃO DO REAL E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

A definição para o ‘gênero’ documentário pode sofrer variações conforme o período histórico, as tecnologias disponíveis em determinada época, bem como o estilo empregado pelos documentaristas, que procuram representar o real, através da utilização dos mais diversos recursos. Um documentário define-se também a partir da comparação de protótipos do ‘gênero’ no decorrer da história (NICHOLS, 2005).

Indexar um filme como ficção ou documentário, ou com outra designação, parte do realizador sendo posteriormente reconhecida pela comunidade, ou seja, a indexação pode ser reindexada (NOËL CARROL, s/d, 1996 *apud* PENAFRIA, 2005, p. 2). Uma indexação

diz muito sobre a cultura e a sociedade e sobre que tipos de resposta e expectativas são legítimas perante um filme.

Nichols (2005, p. 26) distingue ficção – documentários de satisfação de desejos – de não ficção – documentários de representação social. Estes representam de “forma tangível aspectos do mundo” compartilhados por indivíduos e grupos sociais, bem como tornam “visível e audível, de forma distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e organização de fatos” (2005, p. 26). Nesse sentido, o documentário, sobretudo, representa a relação dos indivíduos com o mundo.

Os documentários defendem um determinado ponto de vista, afirmam qual a natureza do assunto, intervindo ativamente para conquistar consentimento ou influenciar opiniões (Nichols, 2005, p. 29).

Para Grierson (1971 *apud* LUCENA, 2012, p. 23), um documentário deve fotografar “a cena viva e a história viva”, porque o cinema tem a capacidade de observar e selecionar temas da vida, permitindo acesso ao mundo real. Além disso, os atores sociais “são os melhores guias para a interpretação cinematográfica do mundo moderno” e que “os materiais e histórias cruamente extraídos” podem ser melhores (no sentido filosófico) do que o material do mundo atuado”.

Penafria (2005, p. 2) afirma que ficção e documentário apresentam muitas semelhanças, uma vez que partilham imagens e sons, ambos são cinema, têm a mesma natureza. Segundo a autora, entre eles há apenas uma diferença de grau. O documentário não espelha a realidade, a representa, selecionando o ponto de vista adequado à ética do realizador, o que se reflete na estética da obra.

Desse modo, todas as escolhas do documentarista – desde a seleção do tema, da abordagem e relação ética com os intervenientes até a edição de sequências – contribuem para apresentar uma visão acerca de um fato.

Essa ideia, portanto, implica a transposição do real para a linguagem cinematográfica: o que é visto pelo público não é reprodução fiel de um acontecimento, mas uma perspectiva, obtida por meio de organização e seleção de sequências e emprego de recursos específicos utilizados pelo cineasta para sustentar um ponto de vista.

A assimilação e a aceitação de conhecimento pelo público dependem do sentimento de confiança no documentário como fonte fidedigna. Esse é o aspecto fundamental a ser considerado pelo documentarista. A credibilidade em um realizador ou em uma determinada abordagem são uma garantia de validade do conhecimento transmitido.

Recursos como legendas, testemunhos, planos-sequências contribuem para a confiança do espectador. Ela é maior no espectador cuja relação com o documentário baseia-se no desejo de conhecimento.

A confiança não surge como emoção isolada, a ela soma-se a curiosidade. Segundo Cowie (1999 *apud* PENAFRIA, 2013, p. 131), o espectador anseia pela realidade: a realidade como conhecimento e o real como imagem e espetáculo. Assim, a curiosidade é o sentimento dominante e passível de ser associado ao documentário.

Além da dimensão emocional, as questões éticas são fundamentais porque na obra “as pessoas são tratadas como ‘atores sociais’ continuam a levar uma vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Seu valor para o cineasta consiste no que a própria vida dessas pessoas incorpora” (Nichols, 2005, p. 31).

Penafria defende que “a principal questão que se coloca ao documentário não é realidade da representação, mas ética da representação”. Para ela, “ética e estética se interpenetram” e “a ética encontra suporte na estética” (PENAFRIA, 2005, p. 11).

Em *Estamira*, o diretor Marcos Prado retrata a relação da personagem-título com a família, permitindo também o acesso à narrativa dos filhos. O encontro desses dois discursos proporciona uma complexa rede de significações que põe em jogo os valores do espectador e sua sensibilidade ao tema.

Prado, em seu filme, oferece uma escuta à personagem, que fala livremente, sem tabus e inibições, diferentemente do tratamento dado pela sociedade, que silencia, medica e interna. Na tela, não está representada a imagem de uma esquizofrênica, mas de um ser humano com opiniões e sentimentos; sobretudo, um sujeito com uma história a ser contada.

Profissionais, familiares e instituições, muitas vezes, falam no lugar daqueles que experimentam o sofrimento psíquico. O filme

inverte essa lógica: propõe ver o mundo pelos olhos do “louco”, surpreendendo pelo fato de que há lucidez nesse discurso silenciado. Muito do que Estamira revela é ignorado pela sociedade porque há naturalização da exclusão social e banalização da violência (psicológica ou física).

A construção desse sentido para a obra está intrinsecamente ligada ao repertório sociocultural e à experiência de quem a assiste. De acordo com Nichols (2005, p. 28-29), a interpretação depende da reação do espectador, o qual deve compreender a maneira que um filme organiza fatos para transmitir valores e significados. Portanto, o público, com base em suas crenças e preconceitos, pode receber a obra de forma distinta. O cinema é arte e, por isso, polissêmico.

Para Hermann (2005, p. 19), na história da humanidade, “a unidade do sujeito foi feita ao preço da exclusão e da repressão”. A “característica da sociedade ocidental é um constante questionar de sua própria essência”, acrescenta a autora (2005, p. 21). Assim, a unidade só pode ser percebida pela multiplicidade de vozes.

Uma obra que retrata, de forma estereotipada, grupos marginalizados tende a reforçar preconceitos, o que pode impedir o acesso a outras narrativas sobre essas pessoas. Portanto, uma ética que se orienta para uma perspectiva da diversidade representa o outro como um ser humano, portador de uma voz e capaz de pensar a si mesmo, sua condição social e a relação com outras identidades.

Araujo (2011, p. 15) discute a representação do outro. Para ela, há distinção entre “falar sobre” ele e fazê-lo falar por si. A segunda opção seria “uma forma mais efetiva de adquirir uma representação mais justa”. No filme de Marcos Prado, Estamira fala por si.

Gutfreind (2006), por sua vez, afirma que a obra fílmica não se constitui apenas pela objetividade, a subjetividade é um importante elemento de análise: “o documentário junta os planos sem a pretensão de anular o sujeito a um personagem, mas sim trabalhar a desconstrução do sujeito como instância unificada e estruturante” (2006, p. 8).

O cinema pode ser compreendido como uma estrutura plural que engloba produção, consumação, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários que dizem respeito a uma sociedade específica. Nesse sentido, um dos vários campos que compreende o estudo de cinema se interessa pela organização sociocultural da sua produção e pelo que a experiência fílmica aporta a uma sociedade específica; mais particularmente, podemos dizer que o cinema, como outras mídias, funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando da psique da comunidade, da consciência e da experiência dos indivíduos. (GUTFREIND, 2006, p. 2).

É preciso “analisar o cinema como objeto de comunicação relacional através da sua ideia de representação e construção da realidade, inserindo-se em uma rede midiática em plena ebulição de ordem econômica, estética, tecnológica, perceptiva e simbólica” (GUTFREIND, 2006, p. 2).

O respeito à pluralidade parece ser a ética adotada no documentário *Estamira*, pois o diretor apresenta um retrato humanizado da interveniente. Ela não é instrumentalizada para denunciar a pobreza e a desigualdade social, tampouco para apresentar um indivíduo reduzido a um diagnóstico de esquizofrenia. Ao contrário, mostra-se um sujeito complexo, capaz de pensar sobre Deus, sociedade, sistema escolar, saúde mental, relações de violência e de dominação. Essa ética se expressa na estética do filme, na escolha da sequência em que fatos são narrados, na alternância entre imagens em preto e branco e coloridas, nos planos utilizados para narrar cada dimensão da vida da personagem.

Nos primeiros cinco minutos do filme, a câmera, em imagens em preto e branco, percorre um quintal, promovendo uma sequência de planos: uma lagartixa em uma bacia (figura 1), uma chaleira sem tampa, virada de lado (figura 2), uma garrafa vazia. A parte exterior da casa da personagem é filmada (figura 3). Em seguida, uma porta se fecha. Estamira surge no quadro com uma bolsa a tiracolo caminhando em direção ao ponto de ônibus (figura 4). Entra no coletivo. Essa sequência demonstra, de forma poética e pungente, a condição de pobreza e abandono de Estamira.

Em outra cena, ela caminha um longo trecho, a câmera detalha as mãos trêmulas e um gesticular constante. Alguns caminhões passam no trajeto. Continua andando, o plano vai ficando mais distante. Estamira torna-se pequena em meio a um enorme espaço de terra. Há corte, e a câmera volta a se aproximar da personagem. Dois cães sem raça definida abanam a cauda para ela. Ao chegar no aterro, veste uma roupa para coletar os materiais do lixo. A câmera, em plano médio, detém-se, demoradamente, em Estamira: a mão na cintura; no rosto, uma expressão de quem inicia mais um dia (figura 5).

Esses minutos iniciais representam a condição social precária de vida da personagem e a realidade nada amena de quem necessita atravessar um longo percurso até o aterro sanitário onde trabalha. Entretanto, mais que mobilizar a compaixão do espectador, desperta a empatia.

Aos cinco minutos e onze segundos, a trilha sonora se encerra e as imagens em preto e branco dão lugar à paisagem colorida, com urubus e outras aves voando no céu azul, intenso e límpido (figura 6). Após o prólogo, surge o título do documentário em caixa alta e letras pretas (5'17").



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Há um corte. Ouve-se o barulho de vento. Estamira, com um cigarro na boca, carrega uma lâmina de madeira. Começa a falar, como se filosofasse, olha diretamente para a câmera: “Minha missão, além de ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade. Seja mentira. Seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem” [sic]. Ela retoma suas considerações: “Vocês é comum, eu não sou comum, só o formato que é comum” [sic]. Nesse momento, fecha-se o plano no braço de Estamira.

A personagem revela suas percepções sobre a vida, por meio de um discurso místico ou filosófico, no qual constrói hipóteses sobre sociedade, a espiritualidade, a sociedade de consumo, a relação dos indivíduos com a diversidade humana, as diferenças entre classes sociais e raciais. A escolha do ponto de vista confere subjetividade ao filme, uma vez que a interveniente fala por si mesma, sem a intervenção de um narrador.

Retratada em preto e branco, Estamira fala sobre o aterro. Para ela, no mundo não há mais inocentes: “não tem mais inocente. Não tem. Tem esperto ao contrário. Esperto ao contrário é o que tem, mas inocente não tem mais, não (10’ 51”)”. Descreve o aterro: “Isso é um depósito dos restos. Às vezes é só resto. E às vezes vem também descuido. Resto e descuido”.

Segundo ela, “quem revelou o homem como único condicional ensinou ele a conservar as coisas. E conservar as coisas é proteger, lavar, limpar e usar mais o quanto pode” e “não o ensinou trair, não ensinou a humilhar, não ensinou a tirar. Ensinou a ajudar”. Na tela, a imagem de um homem negro idoso, que, mais tarde, descobre-se ser de Tião, colega de trabalho de Estamira. Ele passa as mãos no

rosto. Sua face aparece primeiro de frente (figura 7) e depois de perfil. Em seguida, surge a imagem de Pingueleto, em plano médio, Teobaldo dos Santos, outro colega de Estamira. Ele se abaixa, revira um saco jogado no aterro e encontra vários filhotes de cachorro, retratados, agora, em *close* (figura 8).



Figura 7



Figura 8

Essa sequência de imagens parece representar que a miséria humana não é só material, mas também ética. Os “espertos ao contrário” a que se refere Estamira humilham os outros, desperdiçam coisas e destroem a natureza. A personagem afirma: “o trocadilo fez de um tal maneira que, quanto menos a pessoas têm, mais eles menosprezam, mais eles jogam fora” [sic]. Ela prossegue: “Eu, Estamira, sou a visão de cada um”.

Um urubu sobrevoa solitariamente o céu. A relação entre a imagem de Estamira (figura 9) e a imagem de um único urubu sobrevoando o céu (figura 10) teria um efeito de sentido de que a personagem é uma espécie de consciência que a coletividade ignora.



Figura 9

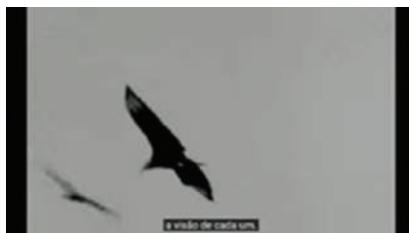


Figura 10

Por isso, ela é necessária: “ninguém pode viver sem mim. Ninguém pode viver sem a Estamira” (figura 11). Na figura 13, a per-

sonagem está abaixada coletando materiais, e dois urubus aparecem em segundo plano. No *frame* seguinte (figura 12), ela está em pé e não há mais nenhuma ave no céu. Em narração em *off*, ela afirma: “Eu me sinto orgulho e tristeza por isso” [sic]. Ela explica: “Porque eles, os astros negativos, ofensível suja os espaço e quer-me” [sic] (figuras 13 e 14). Por isso, a missão de Estamira é limpar física e espiritualmente os espaços.



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Essa fala revela que Estamira tem apreço por seu trabalho e sabe seu valor: “tem vinte anos que trabalho aqui. Eu adoro isso aqui. A coisa que eu mais adoro é trabalhar”. Portanto, apesar do transtorno psiquiátrico e da precariedade material, ela encontra um lugar no mundo, nele desempenha um papel e é protagonista de sua história.

Em cenas em que expõe sua cosmovisão, o rosto de Estamira aparece em *close* na tela, também há diversos planos detalhe nas mãos trêmulas, no modo que segura o cigarro. Muitas vezes, sua voz aparece ao fundo, em *off*, filosofando acerca da existência simultaneamente ao desenrolar de ações na tela.

Tais recursos conferem uma dimensão emocional ao filme: trata-se de uma realidade difícil, permeada por emoções como indig-

nação, raiva, mas também a crença da personagem, como “homem par”, de que é portadora de uma missão: revelar a verdade aos seres humanos. É a Estamira sábia, reflexiva, mística, ruim, “mas não perversa”. A fala da interveniente pode ser fruto de delírio ou de sabedoria. A interpretação, obviamente, pode variar conforme o repertório do espectador.

Os relatos dos filhos contribui tanto para informar sobre acontecimentos traumáticos da vida de Estamira quanto para representar os discursos comuns na sociedade sobre transtornos psíquicos.

Ernani, o filho mais velho, afirma que a mãe deve ficar internada um tempo para reestabelecer a sanidade. Reconhece que o problema dela é “sistema nervoso”, porém em outra cena atribui o problema da mãe a espíritos malignos. O transtorno de Estamira também é visto como falta de fé pela filha mais nova, Maria Rita.

Carolina – fruto do casamento de Estamira com Leopoldo Fontanive, o segundo marido – parece ter uma relação mais afetiva com a mãe, pois tem dó de interná-la. A filha não considera Estamira completamente louca e confessa se espantar com a lucidez da mãe em certos momentos, que diz “coisas que mexem com a gente”. Carolina entende que a mãe prefere a liberdade ao confinamento em uma instituição psiquiátrica.

Ela também fala sobre o pai (figuras 15, 16, 17), que era mestre de obras, tinha um automóvel Belina e uma Kombi. Fotografias antigas em preto e branco ilustram a memória da infância feliz. A família tinha boa condição financeira, mas por causa das constantes traições do pai, o casamento acabou, e Estamira foi trabalhar no aterro sanitário.

Na tradição griersoniana, o documentário está fortemente relacionado à obrigação de representar a realidade e associado à ideia de discurso sóbrio. Porém, “alinhar o documentário com emoções como prazer e dor é, desde logo, representar uma rutura³ [sic] epistemológica, a de colocar de lado a tradicional separação entre razão e emoção” (PENAFRIA, 2013, p. 130). Assim, o efeito de realidade advém dos códigos utilizados para a representação.

3 No português brasileiro, a grafia é ruptura.



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18

Estamira é representada também como a mulher que amou. Em um momento de descanso com os colegas, canta uma música que parece ser em idioma italiano e diz. “Eu te amo, eu te amava (figura 19), mas você era um incompetente, indigno”. Vai surgindo, lentamente, na tela a foto em preto e branco de Estamira e Leopoldo (figura 20). Na imagem, a expressão de casal apaixonado. Há um corte, e surge Estamira na tela xingando o ex-marido (figura 21 e 22).

A sequência encerra-se com imagens em preto e branco de dois cães brincando e disputando um boneco de pano (figura 23). Ao fundo, ouve-se Estamira cantando. Essa imagem poética significaria o rompimento de laços de Carolina com seu pai, já que, em virtude das traições recorrentes do Leopoldo, o casamento acaba. É o início da história do trabalho no aterro (figura 24).



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Nas cenas em que foco é o diagnóstico psiquiátrico, são mostradas imagens da personagem no trajeto para atendimento Centro Psicossocial José Miller, em Nova Iguaçu (figura 26). No caminho, Estamira passa por uma igreja (figura 25). Esse detalhe, ironicamente, ou não, parece representar o discurso do senso comum de que os transtornos psicológicos são de natureza espiritual.

No ambiente interior do Centro Psicossocial, Estamira aguarda atendimento. Há plano detalhe na mão da personagem, que segura a carteirinha de agendamento de consultas. No documento, consta o nome da médica, escrito à mão, Dra. Alice (figura 27). Ao fundo, a voz de Estamira relata os sintomas alucinatorios da esquizofrenia, que são interpretados por ela como um dom especial de escutar os astros (figura 28). Ao mesmo tempo, ela se indaga sobre a própria lucidez (figura 29).

Na sequência, o sentido se constrói por meio dos conteúdos dos planos justapostos em montagem: detalhes como a senha de atendimento número 47, o dedo polegar machucado é protegido com um adesivo curativo (figura 29), a caixa do medicamento Zyprexa (figura 30), indicado para o tratamento de esquizofrenia e outras psicoses. O número 47 pode ser associado à espera, como também à impessoali-

dade do atendimento na saúde mental. O curativo remete à doença; Zyprexa, ao tratamento. Porém, a questão que parece estar colocada, através dessa rede simbólica, é a patologização do sofrimento humano, que não tem uma história, mas apenas um diagnóstico.



Figura 25

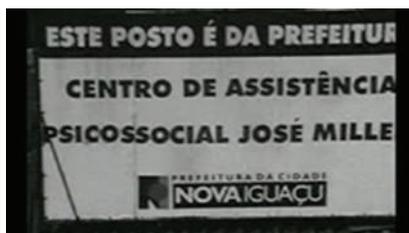


Figura 26

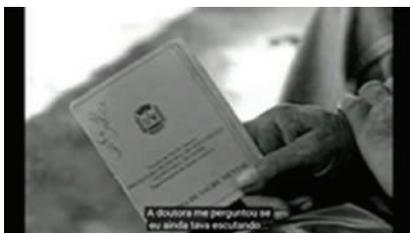


Figura 27



Figura 28

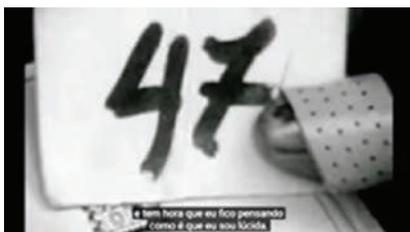


Figura 29



Figura 30

A relação entre a imagem da igreja (figura 25) e a do centro psicossocial (figura 26) parece dialogar com dois discursos sobre o sofrimento psíquico – que seria explicado como doença do corpo ou mal do espírito. Assim, hospital e igreja são os lugares que a sociedade reserva àqueles que padecem com transtornos mentais.

Contudo, Estamira representa o sujeito que constrói uma existência, fora dessas instituições. Ainda que, como coletora, esteja à

margem da sociedade, ela encontra um significado para a vida. Mesmo que delirante, a narrativa da personagem tem uma coerência interna. Ela tem sua missão: revelar a verdade aos homens e limpar os espaços que os “astros negativos” sujam. Desse modo, seria uma espécie de purificadora que pertence a dois mundos: o físico e o espiritual. Essa fantasia lhe permite suportar a injustiça, a precariedade e o sofrimento.

Ao sair da consulta médica, já no ambiente externo, ela lê seu diagnóstico, pausadamente, o plano detalhe no pedaço de papel é o recurso utilizado. As cenas representam como são tratadas muitas pessoas com transtornos psiquiátricos. Assim, seria um questionamento sobre a desumanização da vida na sociedade contemporânea, que torna invisível a história de vida de quem sofre.

Tal abordagem reduz o sofrimento a um corpo, impedindo a compreensão de como os acontecimentos afetam os indivíduos. É, portanto, uma tristeza sem memória. Estamira questiona a prática da medicina e critica o sistema escolar: para ela, médicos “são copiadores” de receitas, alunos são “copiadores” de conhecimento.

O sofrimento da personagem corresponde a uma realidade material, concreta e histórica. Nela, há violência contra as mulheres, abuso sexual e prostituição de crianças e adolescentes, preconceito de classe e raça, consumo exacerbado, desperdício e destruição da natureza. É a sociedade do descuido.

O internamento da mãe causou-lhe muita tristeza. O avô, além de abusar da neta, entregou-a a um bordel para se prostituir, quando ela tinha apenas 17 anos. As traições por parte dos companheiros a magoaram. Sozinha, com filhos pequenos, teve que encontrar meios de sobrevivência. Isso também afetou a vida dos filhos.

Além disso tudo, ela foi estuprada quando voltava do trabalho. Na época, Estamira frequentava a igreja. Esse episódio a marcou profundamente, e ela perdeu a fé. Portanto, é possível entender os motivos que a levaram à descrença. Para ela, Deus é uma invenção do ser humano.

As crueldades cometidas contra Estamira são repetidas cotidianamente, atingindo o ponto da banalização e da normalização da

violência. O documentário representa um ponto de vista de que a sociedade está cega para os problemas éticos. Estamira mesma diz, no início do documentário, que o “Trocadilo” cegou os homens.

Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro. É. Cegaram o cérebro. O gravador sanguíneo de vocês. E o meu, eles não conseguiram porque eu tô formatado gente, carne, sangue, homem par. Eles não conseguiram. A bronca deles é essa, do Trocadilo, do Trocadilo!

O Trocadilo amaldiçoado, excomungado, hipócrita, safado, canalha, indigno, incompetente, sabe o que que ele fez? Mentir pros homem, seduzir os homem, cegar os homem, seduzir os homem, incentivar os homem e depois jogar no abismo.

Eita, fogo, tá doido! Foi isso que ele fez. Entendeu? Por isso que eu tô na carne. Pra sabe o quê? Desmascarar ele com a quadrilha dele todinha. E derrubo! Falo que eu derrubo, eu derrubo mesmo. Quer me desafiar? É ruim, hein? [sic]

No contexto do filme, a palavra “trocadilo” pode ser interpretada como uma espécie de farsa ou alucinação coletiva, que impede as pessoas de perceberem as contradições e os problemas da sociedade em que vivem.

Estamira afirma: “a minha depressão é imensa, a minha depressão não tem cura”. Há feridas que a acompanham por toda a vida. Não encontrou respostas nem acolhimento na religião ou na psiquiatria. Só foi possível um espaço para ela à margem do mundo. No aterro, está o que é rejeitado e excluído: objetos, ou as pessoas na condição de objetos, descartados. Nesse lugar está o resto – e também o descuido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No documentário *Estamira*, estão presentes os discursos sobre a loucura recorrentes na sociedade: o psiquiátrico, o religioso. O discurso psiquiátrico é representado nas cenas em que a personagem comparece a uma consulta, lê seu diagnóstico e mostra os medicamentos. Já o discurso religioso emerge no relato do filho mais ve-

lho, Ernani. Entretanto, o filme também apresenta uma dimensão emocional, que parece refletir-se nos relatos de Carolina.

A obra constrói uma narrativa alternativa, ao retratar a história do ponto de vista da personagem-título. Desse modo, permite a representação mais humanizada da interveniente, concedendo espaço para suas opiniões, crenças e desejos. Todas as facetas dessa mulher juntam-se para mostrar um sujeito em sua totalidade. A ética se expressa na estética pelos planos escolhidos, nas cores, na forma que Marcos Prado organiza depoimentos, na escolha por um retrato múltiplo de Estamira, de modo sensível e cuidadoso.

O diretor parece defender um ponto de vista questionador, revelando a cegueira coletiva na sociedade moderna, que ignora preceitos éticos. Ao representar Estamira como louca e, ao mesmo tempo, lúcida autoriza que ela fale sobre a verdade que todos sabem, mas ignoram, por negligência ou descuido.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Denize Correa. Lixo Extraordinário: intervenções sócio-estéticas. **Doc On-line**, n. 10, agosto de 2011. p. 5-21. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/10/dossier_denize_araujo.pdf. Acesso em: 24 jun. 2017.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a apresentação do real. **E-Compós**, v. 6, n. 11, 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90>. Acesso em: 15 jun. 2017.
- HERMANN, Nadja. O horizonte conceitual em deslocamento: da ética para o estético. *In*: HERMANN, Nadja. Ética e estética: a relação quase esquecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. Coleção filosofia, v. 193.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2012.
- LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários**: conceito, linguagem e prática de produção. 2 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- NICHOLS. Bill. **Introdução ao documentário**. 5 ed. trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Universidade da Beira Interior, 2001.

PENAFRIA, Manuela. Em busca do realismo perfeito. *In*: Silveira, Luciana Martha; Araujo, Denize Correa (org). **Revista Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, n.1, p.177-196, out. 2005.

PENAFRIA, Manuela. A dimensão emocional do documentário. *In*: **Encontros De Cinema. Conferência Internacional 2013**. Viana do Castelo: Ao Norte Associação de Produção Audiovisual, 2013. p. 128-133. Disponível em: https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/4221/1/manuela_penafria_dimensao_emocional_ARTIGO.pdf. Acesso em: 24 jun. 2017.

PRADO, Marcos. **Estamira**. Produção José Padilha. Rio de Janeiro, 2006. Cor p&b. 115 min.



12

12

VIOLÊNCIAS (DES)VELADAS: A DANÇA COMO PROPOSTA DE RESISTÊNCIA

Juliana Maria Greca¹

*Eles combinaram de nos matar,
mas nós combinamos de não morrer.*

Conceição Evaristo

Em outubro de 2018 o Brasil vivenciou o segundo turno de sua eleição presidencial. Tal acontecimento foi marcado pelo grande antagonismo entre os dois projetos de sociedade a serem votados. A frase apresentada na epígrafe logo acima, foi postada através da rede social *Twitter* pela escritora Conceição Evaristo como forma de apoio ao plano de governo que possuía propostas mais democráticas, a frase em questão foi inspirada no conto *A gente combinamos de não morrer*, também de sua autoria. Neste conto, a singularidade dos personagens manifesta as diferentes subjetividades que habitam as periferias urbanas, humanizando a vida nas favelas. Todo o texto é um convite à

¹ Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, docente do magistério superior na Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, coordenadora do Links - Núcleo de Dança UTFPR e do Laboratório de Poéticas do Corpo/LAPOC-UTFPR. E-mail: jugreca@gmail.com

reflexão de que a violência não é uma entidade separada da vida, mas sim um conceito validado nos corpos de quem a experiencia.

Da mesma forma acontece com essa escrita, a qual deseja convidar seus leitores ao exercício de reflexão sobre as abordagens políticas no/do corpo, relacionadas às questões contemporâneas da dança. Nesse sentido, pensar a dança na contemporaneidade, implica analisá-la para além de seu teor artístico, considerando-a em suas diversas dimensões produtivas. Nota-se a necessidade de que a sociedade reconheça a dança cênica² como atividade inserida no mundo/mercado de trabalho, possuindo um extenso rol de profissionais atuantes, os quais vivem a partir da geração de trabalho e renda que a mesma impulsiona.

Sendo assim e levando-se em conta as circunstâncias, realizar a abertura do presente texto com a frase de Conceição Evaristo, traduz-se como um pedido para que o compromisso de “não morrer” seja assumido como forma de resistência e contribuição para uma sociedade menos desigual, mais humanizada, diversa e democrática, onde a dança possa continuar existindo como forma de manifestação artística política, e ainda, possa atuar como resistência aos modelos de trabalho que configuram a alienação de um engajamento político comprometido em problematizar e/ou representar a diversidade urbana contemporânea. Nesse sentido, e, em vista das perspectivas políticas³ do Brasil, é preciso revigorar os acordos de “sobrevivência” da arte, da cultura e das problematizações acerca do trabalho. Vale a pena ressaltar que existem outras questões⁴ que também se apresentam ameaçadas pelo atual contexto político brasileiro. Todavia, serão abordadas e

2 Dança que viabiliza a construção da cena como linguagem artística, diferente da dança como forma de entretenimento, lazer, diversão. Alguns exemplos de dança cênica: Balé Clássico, Dança Moderna, Dança Contemporânea, Dança-Teatro.

3 A eleição brasileira de 2018, elegeu para o cargo de presidente da república o candidato representante da extrema direita. A configuração de suas propostas políticas apresentadas via plano de governo e através de inúmeros conteúdos nas redes sociais, pautam um governo entreguista da soberania nacional em favorecimento aos ajustes econômicos dos EUA. As características das políticas públicas anunciadas pelo presidente eleito, até o presente momento (novembro de 2018), apontam para descaracterização da Constituição brasileira de 1988 e restrições severas ao efetivo Estado democrático de direito.

4 Movimentos relacionados ao pleno exercício do Estado democrático de direito, contemplando o direito à moradia, alimentação, educação, saúde, dignidade de vida, direitos humanos, preservação do meio-ambiente, etc. Lutas engajadas por grupos específicos da sociedade, tais como: gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, travestis, feministas, povos indígenas,

discutidas diretamente nesse texto apenas as relações entre trabalho, dança e política, visando a composição/proposição de um corpo que “combinou de não morrer”.

Sendo assim, a ideia vinculada ao acordo de “sobrevivência”, estabelecido pelos personagens do conto de Conceição Evaristo (e lembrado pela autora em seu *Twitter* recentemente), anuncia o estado de um corpo vigilante de sua própria existência/resistência, como também, um corpo comprometido com a produção de existência/resistência do coletivo. Quando “a gente”, e não apenas “eu”, combinamos de não morrer, evidencia-se uma relação de resistência que transcende o interesse individual, sem, contudo, deixar de considerar particularidades. Nesse sentido, a diversidade é compreendida e configurada em movimentos coletivos que potencializem suas questões e ações de representatividade. A diversidade configura-se como fator essencial para desarticulação das lógicas binárias/dualistas, as quais excluem e hierarquizam situações, pessoas, escolhas, trabalhos, formas de vida, etc.

É sobre o “combinado de não morrer” e essa resistência que habita o corpo dos seres humanos, sobretudo daqueles que estão à margem dos padrões hegemônicos cultural e social, que se deseja pôr a pensar a partir dessa escrita. Infelizmente, a configuração política que se apresenta no Brasil atual, superestima a economia capitalista e suas imbricações às lógicas neoliberais de mercado. Sendo assim, o exercício reflexivo que essa escrita se propõe, objetiva trazer à tona os aspectos políticos potencializados pelo capitalismo contemporâneo e a amálgama entre economia e cultura, tendo nas problematizações acerca do trabalho o elo entre essas instâncias.

Compreender tais imbricações é peça fundamental para proposições que visam resistir e desarticular os impactos que essas estruturas provocam. Portanto, discutir as relações de trabalho na contemporaneidade possibilita a estruturação de argumentos sobre como trabalhos de dança podem produzir objetivamente ações políticas de resistência.

comunidades quilombolas, movimento dos trabalhadores sem-terra, movimento dos trabalhadores sem teto, entre outros.

Diante desse panorama, questiona-se: Como as relações de trabalho e consumo estão contribuindo para desconexão das pessoas com o ambiente em que vivem e a realidade da qual partilham? Como a dança, enquanto produção e experiência artística, se insere configurando ou desconfigurando as relações hegemônicas de trabalho da atualidade? Estas são questões norteadoras que buscam encontrar brechas para resistência aos mecanismos atuais de dominação e desvalorização dos modos de vida contra hegemônicos.

O CONTEXTO...

Ao longo dos séculos, os processos de colonização europeia vêm universalizando um modelo de progresso, o qual tem produzido uma rede conceitual globalizada acerca dos padrões de desenvolvimento, dividindo o globo entre os chamados países de primeiro mundo, considerados desenvolvidos e os países de terceiro mundo, considerados subdesenvolvidos e atrasados. A própria nomenclatura reforça uma relação hierárquica de poder bastante evidente. Como parte desse contexto, o século XXI avança e com ele o pressuposto de que o progresso e o desenvolvimento estão inexoravelmente associados à tecnologia e ao capitalismo, conceitos estes que se tornaram primordiais a qualquer sociedade civilizada moderna. Ambos conceitos seguem imbricados entre si e ao pensamento de que só existe um modelo de crescimento econômico, determinado por objetivos que apontam para uma mesma direção, a qual é legitimada por uma única forma de conhecimento considerada crível. Por fim, todos esses fluxos, invariavelmente, obedecem à celeridade de um tempo linear. Esse panorama demonstra a principal base subjetiva do pensamento contemporâneo dominante⁵, universalizado em grande parte do mundo, sobre o qual o sistema capitalista tem exercido poder e atuado cada vez mais de forma direta sobre a vida das pessoas.

5 A percepção dos sujeitos sobre o mundo onde vivem pode ser demonstrada pelos estudos do sociólogo Boaventura de Souza Santos no seu livro *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social* (2007). Este pesquisador categorizou princípios que regem a organização da sociedade dominante. Estes princípios propõem a criação de uma realidade que comporta o fortalecimento de apenas um ponto de vista, legitimando o que existe pelo viés do que supostamente não existe, produzindo-o ativamente como não existente.

Diante dessa paisagem, evidencia-se a necessidade de uma análise sobre a subjetividade contemporânea e sua subsunção ao conceito de trabalho imaterial. Conforme Pelbart (2003), compreende-se que a transformação da ideia de trabalho desenvolvida pela pós-modernidade, carrega em si uma ambiguidade sutil entre a produção de poder sobre a vida e a valorização de brechas para existência/resistência de potências⁶ de vida. A indissociabilidade inerente à relação entre subjetividade e trabalho imaterial, tem sido como uma faca de dois gumes, a qual vem possibilitando a materialização de uma linha tênue subversiva sob o arrabalde da cultura material⁷.

A condição do trabalho imaterial é a produção de subjetividade, o conteúdo do trabalho imaterial é a produção de subjetividade, o resultado do trabalho imaterial é a produção de subjetividade. Ou seja, a produção de subjetividade atravessa tanto o processo de trabalho quanto o seu produto. Mas é preciso insistir: a subjetividade não é algo abstrato, trata-se da vida, mais precisamente, das *formas de vida*, das maneiras de sentir, de amar, de perceber, de imaginar, de sonhar, de fazer, mas também de habitar, de vestir-se, de se embelezar, de fruir, etc. Se é um fato que a produção de subjetividade está no cerne do trabalho contemporâneo, é a vida que aí está em jogo. O trabalho precisa da vida como nunca, e seu produto afeta a vida numa escala sem precedentes (PELBART, 2000, p. 37).

Algumas produções de conhecimento da dança contemporânea têm se apresentado como movimento de margem⁸, constituindo e

6 O autor Peter Pál Pelbart (2000) associa *potência de vida* como ideia de valorização, possibilidade e fortalecimento das vidas, ao contrário de um pensamento onde algumas vidas podem ser subjugadas por interesses relativos. Para Pelbart o interesse da vida está nela mesma e por isso a subjetividade produzida pelo trabalho imaterial poderia estar a serviço de diferentes formas de vida e não favorecendo apenas um modelo específico.

7 Os estudos em cultura material observam que objetos, coisas, produtos, carregam em si a história de suas trajetórias, narrativas de seus processos de circulação e por isso também disseminam subjetividade. Em tempos de consumismo exacerbado, parece fundamental o realinhamento das relações entre sujeitos e objetos. (APPADURAI, 2008)

8 Um exemplo de manifestação de dança contemporânea que tem rivalizado com as lógicas de produção e consumo do mercado capitalista, estaria nas organizações de trabalho do Coletivo Summus de Contato Improvisação, o qual vem investigando desde 2010, na cidade de Curitiba, outras formas para circulação das dimensões produtivas de sua dança. Além deste, outros exemplos de coletivos e artistas independentes que vivem em Curitiba, também são válidos para ilustrar iniciativas que trabalham produzindo outros modos de relação com o capital e ao mesmo tempo produzindo outras formas de vida (e trabalho) que, reinventam a existência, dentro, e não fora desse sistema, tais como: Casa Selvática, Casa Quatro Ventos, Espaço Excêntrico,

propondo um corpo político dotado de subjetividades antagônicas aos pressupostos do capitalismo contemporâneo. Por esse motivo, vê-se no campo de conhecimento da dança contemporânea a potencialidade para configuração de uma forma de trabalho imaterial de resistência, ou seja, um tipo de dança contemporânea com potencialidade para ser uma ação subversiva ao modelo de trabalho pautado no capitalismo artista⁹ e conseqüentemente profanadora de uma cultura material consumista pautada pela lógica de mercado. Em um panorama contra hegemônico, torna-se indispensável profanar as identidades hegemônicas em favor da diversidade, a qual é admitida pela perspectiva dominante como diferença. Entretanto, para profanar, é necessário o reconhecimento do dispositivo atuante, de percebê-lo como tal, para então desarticular seu modo de sobreviver. Neste sentido, profanar se dá enquanto ação, acontecimento que tem a intenção de repropor algo.

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Vale ressaltar que este novo uso é público, pois emerge da necessidade de projetos mais democráticos para vida humana. Portanto, a ação de profanar, como forma de resistência aos empreendimentos atuais de capitalização das subjetividades em prol do neoliberalismo, solicita maior compreensão acerca de dois conceitos fundamentais e estruturantes desse tipo de capitalismo: o trabalho imaterial como forma de alienação e exploração das forças produtivas e geração de

Entretantas Conexão em Dança, Pontes Móveis, Cia Minha Nossa de Teatro, Nó Movimento em Rede, Cinthia Kunifas e Mônica Infante, Cia Senhas de Teatro, Site Bocas Malditas, P-Art, Nó-Movimento em Rede, Carmen Jorge, Nós em Traço, Expressão Criação e Produção Cultural, Súbita Companhia de Teatro, Filhas da Fruta, Espaço Cênico da Nena Inoe...entre outros.

9 O capitalismo artista se baseia na ideia de um modelo estético instaurado como principal viés econômico proveniente das produções do trabalho imaterial. O termo capitalismo artista, aparece no livro *A estetização do mundo* (2015) de autoria de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy.

lucro; o capitalismo artista como forma de subsunção das lógicas de produção e consumo ao mercado.

TRABALHO IMATERIAL E CAPITALISMO ARTISTA

Pode-se dizer que o conceito e as ações nomeadas por trabalho imaterial emergem das demandas suscitadas pelas perspectivas neoliberais de um capitalismo flexível. O sociólogo Richard Sennett (1999) aponta que a premissa econômica pós-moderna da flexibilidade¹⁰ tem amplificado a regulação do mundo do trabalho pelo viés da lógica do mercado, tornando mais aparente o impacto da globalização e das contribuições tecnológicas sobre os novos modos de configuração da ação de trabalhar. Estas reconfigurações têm afetado a compreensão do trabalhador em relação às suas dimensões produtivas, tanto nos aspectos individuais quanto na sua identidade de cidadão ou sujeito social. Ou seja, onde antes se via, por exemplo, a alienação do trabalhador devido a fragmentação do trabalho e a extenuante repetição de um mesmo segmento do processo de produção nas fábricas, hoje se agrega uma espécie de alienação sobre o próprio conceito de trabalho. Coloca-se o trabalhador em um movimento individual, instável, interrompido e desconexo entre o produto e a ação de trabalhar, resultando em uma consciência deformada da realidade. Nessa situação o sujeito se perde de suas próprias relações com as ações de trabalho, as quais foram pulverizadas levando consigo a percepção das questões sociais que estariam imbricadas à separação entre tempo de trabalho e tempo de vida fora do trabalho.

Sendo assim, o trabalho imaterial se caracteriza pela sobreposição entre vida e trabalho, onde o trabalhador passa a ser responsável

10 Zygmunt Bauman em seu livro *Tempos Líquidos* (2007), usa o termo flexível para descrever um mundo sem condições de estruturar parâmetros em diversos aspectos da vida, sendo um deles também o profissional. A forma como Bauman (2007) desenvolve a ideia de flexibilidade corrobora com o que Richard Sennett aborda em *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo* (1999), discutindo acerca das trajetórias econômicas políticas de readequação de sistemas e pessoas diante de dificuldades. Seria o caso em que a flexibilidade proporcionaria maior liberdade às movimentações inovadoras e de risco. O que de fato a flexibilidade sugere, é uma intensa responsabilização pessoal/individual sobre demandas coletivas abrangentes e complexas. Em resumo, para esses autores, a flexibilidade fragmenta não apenas a produção, mas toda a noção do trabalho em si.

por seu capital cultural¹¹, como também por manter-se atualizado de acordo com as necessidades de um mercado competitivo, efêmero e movido pela transitoriedade das inovações tecnológicas. A partir desse mesmo princípio, compete ainda ao trabalhador produzir um conceito de mercado que acolha e lucre com as premissas de consumo que as inovações tecnológicas exigem. Ou seja, cabe ao trabalhador imaterial, produzir-se a si mesmo, os produtos e o mercado.

O trabalho imaterial produz acima de tudo uma relação social (uma relação de inovação, de produção, de consumo), e somente na presença dessa reprodução a sua atividade tem um valor econômico. Essa atividade mostra imediatamente aquilo que a produção material “escondia” – vale dizer que o trabalho não produz somente as mercadorias, mas acima de tudo a relação de capital (LAZZARATO; NEGRI, 2013, p. 67).

Neste modelo de trabalho a materialidade é revestida por uma nova camada de valor, visto que os avanços tecnológicos possibilitaram facilidades ao processo de produção. Nesse sentido, o produto se tornaria demasiadamente desvalorizado, caso a única fonte de valor – mais valia¹² – continuasse a ser a exploração do trabalho como uma ação delimitada. Em tempos de capitalismo flexível, o circuito produção/consumo solicita outra característica para valorização, a qual ainda se beneficia da exploração direta sobre os custos de fabricação, sendo muitas vezes expropriado desse cálculo o próprio trabalhador, mas que, além desse modelo incontestável de geração de lucro capitalista, o trabalho imaterial também inaugura uma outra forma, ainda mais potente de geração de riquezas: a valorização de um valor produzido para além do valor de produção. “Ora, o modo de produção pós-taylorista é justamente definido ao colocar no trabalho a subjetividade, seja na ativação

11 O termo capital cultural é usado por Muniz Sodré em *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes* (2012), para descrever os processos de qualificação profissional empreendidos pelo próprio trabalhador, o qual investe em/de si mesmo em prol de atender as necessidades do mercado de trabalho. O conceito de capital cultural atende perfeitamente às lógicas econômicas capitalistas neoliberais, onde o processo de formação, qualificação e educação/cultura dos indivíduos é transformado em mercadoria, a qual cabe ao próprio trabalhador, por livre escolha, consumir este ou aquele cabedal de capital cultural.

12 Termo cunhado por Karl Marx e que pode ser compreendido a partir do livro I da obra *O capital*, sessão III, capítulo 7.

da cooperação produtiva, seja na produção dos conteúdos ‘culturais’ da mercadoria” (LAZZARATO; NEGRI, 2013, p. 68).

Vale ressaltar que a grande moeda em voga nas relações de produção/consumo na atualidade tem sido a subjetividade. Tanto o trabalho, quanto o consumo se transformaram em formas de vida, o que significa dizer que “o modelo da produção ‘estético-ideológica’ será transformado em um pequeno modelo sociológico” (LAZZARATO; NEGRI, 2013, p. 69) extremamente atuante na economia contemporânea. Neste contexto passa a vigorar a lógica de produção e captura de desejos. Uma lógica que tem sido tão fortemente inculcada, que se tornou capaz de mobilizar fortunas na mesma medida em que invisibiliza e deflagra imensa miséria por todo o globo.

Essa ideia de um modelo estético, instaurada como principal viés econômico proveniente do trabalho imaterial e sua produção de subjetividade, define o termo capitalismo artista, cunhado e descrito por Lipovetsky e Serroy (2015) no livro *A estetização do mundo*. Este termo abrange questões que auxiliam na compreensão das produções contemporâneas sobre valor, como também contribui para problematização acerca das relações artísticas com suas identidades, com o mercado e com a tecnologia.

Historicamente a figura do artista sempre esteve vinculada à algum tipo de mecenas que patrocinasse sua produção, tal condição sempre suscitou no artista a busca por liberdade, definida por sua emancipação econômica e criativa. É possível dizer que a modernidade trouxe a autonomia desejada, muito embora a noção de autonomia em tempos liberais e neoliberais, seja um tanto quanto deturpada.

Uma emancipação social dos artistas bem relativa, na medida em que é acompanhada por uma dependência de novo tipo, a dependência econômica das leis do mercado. Mas enquanto a arte propriamente dita reivindica sua orgulhosa soberania ostentando desprezo ao dinheiro e ao ódio ao mundo burguês, constitui-se uma “arte comercial” que, voltada para busca do lucro, do sucesso imediato e temporário, tende a se tornar um mundo econômico como os outros, adaptando-se às demandas do público e oferecendo produtos “sem riscos”, de obsolescência rápida. Tudo opõe esses dois

universos da arte: sua estética, seu público, bem como sua relação com o “econômico” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 21).

O ponto importante da fala de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) mencionada acima, é a existência de uma diferença notável entre a arte sem finalidade utilitária e a arte adequando-se ao mercado capitalista. Nesse processo de adequação, as linguagens artísticas perdem seus antigos contornos e hibridizam-se de diferentes maneiras. A tecnologia tem contribuído efetivamente para mobilidade das linguagens e a criação de novos diálogos. Na pós-modernidade a tecnologia tem alargado de sobremaneira as imbricações entre as artes, como também, seus processos de comunicação, os quais têm seguido cada vez mais em plena transformação.

Seguindo a mesma lógica das linguagens artísticas e suas adequações ao mercado, outros produtos também têm buscado uma melhor valorização como mercadoria. Na rede de conexões entre valorização e mercado, há sempre uma mesma abordagem sustentando o nó de enlace: a produção de subjetividade. É preciso acima de tudo seduzir os sujeitos, seus gostos, desejos, expectativas, moral, sonhos, paladar etc. Essa situação se trata, precisamente, de gerar uma sedução contínua, sem, contudo, alcançar uma satisfação completa. A sedução se ocupa da maestria em produzir espaços vazios, sentimentos de lacuna e incompletude, os quais afetam a vida das pessoas, tanto se ficarem ociosas, quanto se mobilizarem a tentativa de preenchimento. A perspectiva de sedução usada pelo capitalismo, tem sido amparada pelo campo de conhecimento filosófico da estética, o qual até então era quase exclusivo das artes, e que, assim como esta, também acabou sendo capitalizado. Nesse jogo da capitalização das subjetividades, a estética tem atravessado todo processo de produção das mercadorias e sido incorporada, materializada na vida das pessoas, sob a forma de cultura material.

[...] sustenta-se a ideia de que uma quarta fase de estetização do mundo se instalou, remodelada no essencial por lógicas de mercantilização e de individualização extremas. A uma cultura modernista, dominada por uma lógica subversiva em guerra contra o mundo burguês, sucede um novo universo em que as vanguardas

são integradas na ordem econômica, aceitas, procuradas, sustentadas pelas instituições oficiais. Com o triunfo do capitalismo artista, os fenômenos estéticos não remetem mais a mundinhos periféricos e marginais: integrados nos universos de produção, de comercialização e de comunicação dos bens materiais, eles constituem imensos mercados modelados por gigantes econômicos internacionais. Acabou-se o mundo das grandes oposições insuperáveis – arte contra indústria, cultura contra comércio, criação contra divertimento: em todas essas esferas, leva a melhor quem for mais criativo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27).

A arte passa a ser um adjetivo que sustenta o princípio do capitalismo artista em favorecimento de uma produção imaterial cada vez mais tendenciosa. O pressuposto artístico implicado as novas estratégias capitalistas se caracterizam pela criatividade, transitoriedade, ineditismo, modismo, os quais passam a integrar o conceito de capital cultural, gerando um status que reforça o pressuposto de que o progresso e o desenvolvimento estão, de fato, associados à inovação tecnológica e ao capitalismo. Entretanto, a ideia de um determinismo tecnológico capitalista também é um produto, o qual tem sido produzido indefinidamente a partir do amálgama entre uma economia capitalista do trabalho imaterial e a produção de uma cultura material, formulada primordialmente através do capitalismo artista.

BASES PARA UM NOVO USO DO TRABALHO IMATERIAL

Resistir ao capitalismo artista e consolidar um novo uso para o trabalho imaterial, pressupõe a valorização de relações humanas diversas e democráticas, restabelecendo a condição humana com o mundo do trabalho¹³ em detrimento da mercantilização de vidas e/ou modos de vida. É preciso realinhar a ideia de qualidade de vida com os

13 No livro *A condição humana* de Hannah Arendt, publicado em 1958, a autora discute sobre as mudanças que aconteceram ao longo do tempo e das diferentes organizações sociais, em relação aos seres humanos e a ideia de trabalho. O que inicialmente era condição para manter-se vivo, configurado como ação constante e contínua da existência, também já assumiu o papel de atividade menor, sendo desprezado entre os que possuíam algum tipo de poder. Na modernidade o trabalho foi vinculado de forma bastante efetiva à geração de lucro, estando implicado à produtividade em grande escala. Algo muito diferente da primeira ideia, onde o trabalho era algo natural, espontâneo e produzia o necessário, estando associado à manutenção e gerenciamento da vida.

pressupostos de bem-viver, os quais em nada se parecem ao mal-estar produzido pela corrida consumista vendida pelo capitalismo, onde “o tempo livre virou tempo escravizado, tempo investido em ganhar tempo” (PELBART, 2000, p. 34). Ao contrário disso, a ideia de bem-viver se relaciona com valores associados à democracia, autonomia, solidariedade, cooperativismo, equidade social, igualdade de direitos, diversidade, respeito, capacidade coletiva de autogestão, entre outros princípios que possibilitem inclusão, cuidados, emancipação, sustentabilidade e acesso aos direitos humanos sem restrições.

As formas como esses princípios podem se relacionar entre si, difere-se substancialmente dos modos de vida valorizados pelo capitalismo artista. Em lugar da eminência de exclusão, abandono, marginalidade, suscitados pela competição e individualismo, os quais geram para cada vencedor um rastro de perdedores, organiza-se a ideia de um bem-viver que resgate o senso coletivo da humanidade e que potencialize diferentes formas de vida.

A partir daí, seria preciso perguntar-se de que maneira no interior dessa megamáquina de produção de subjetividade, surgem novas modalidades de se agregar, de trabalhar, de criar sentido, de inventar dispositivos de valorização e de autovalorização. Num capitalismo conexcionista, que funciona na base de projetos em rede, como se viabilizam outras redes que não as comandadas pelo capital, redes autônomas, que eventualmente cruzam, se descolam, infletem ou rivalizam com as redes dominantes? (PELBART, 2003, p. 21)

A pergunta de Pelbart (2003), mobiliza reflexões acerca do fortalecimento de estratégias políticas que resistam ao que se apresenta atualmente como projeto de sociedade capitalista neoliberal, projeto este, fundamentado prioritariamente na exploração do trabalho e alienação do consumo. Pensar nessas estratégias, revela a necessidade de um corpo político diferente, dotado de uma subjetividade outra que não esteja a serviço das lógicas do mercado capitalista neoliberal.

Como produzir subjetividades que acolham formas de vida que contemplem as diferenças humanas, que viabilizem dignidade para todos, que produzam e compartilhem suas riquezas com equidade, que desabilitem as relações hierárquicas de poder e submissão, que

atuem na produção de sentidos solidários e cooperativos, que valorizem relações de bem-viver e onde as tecnologias estejam a serviço das necessidades humanas e não do capital?

Mais do que encontrar respostas, essas perguntas buscam mobilizar corpos, vidas, escolhas, acessos para produção de subjetividades mais despertas em relação aos processos econômicos e culturais, nos quais as vidas hoje, paradoxalmente, podem valer muito ou quase nada.

DANÇA CONTEMPORÂNEA - BRECHAS PARA UM CORPO POLÍTICO DE RESISTÊNCIA

A cena da dança contemporânea se constitui por uma pluralidade de abordagens e lógicas, no que diz respeito à produção, concepção estética, poética, pedagogias de ensino, práticas de ensaio, processos de criação, construção de dramaturgia etc. As quais impossibilitam uma categorização reducionista sobre sua identidade. Entretanto, mesmo existindo inúmeras variáveis que impedem a afirmação de que toda dança contemporânea se ocupa em discutir questões contemporâneas do corpo, ou, manifesta-se politicamente de forma consciente, ainda assim, é possível identificar um número expressivo de produções e ações em dança contemporânea vinculadas a um pensamento crítico¹⁴ sobre a sociedade. Nesse caso, a dança seria uma produção de trabalho imaterial que não se ajusta perfeitamente com as premissas de seu tempo, e precisamente por esse motivo, torna-se mais adequada em compreender a realidade em sua complexidade. Conforme o filósofo Giorgio Agamben (2009),

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos

14 Segundo Muniz Sodré “A crítica é um modo de ler a realidade, mas, precisamente, de aprender a ler a realidade, sem o qual se afigura inócua toda educação, uma vez que a leitura é capaz de mostrar o *real* para além de toda a realidade, ou seja, para pletora de outras possibilidades”. (SODRÉ, 2012, p 19)

porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Enquanto o capitalismo artista propaga o crescimento da estetização do mundo, a objetificação do corpo como mercadoria, uma forma de consumo *fast*, generalista e em massa, há um tipo de dança contemporânea¹⁵ que se situa em lugar diametralmente oposto. O movimento pós-moderno da Judson Church¹⁶, por exemplo, pode demonstrar alguns dos fatores que contribuíram para o afastamento da dança contemporânea do formato de espetáculo conhecido pelo senso comum, o qual foi constituído a partir da universalização dos padrões estéticos da dança clássica¹⁷. O distanciamento ao modelo hegemônico vinculado à dança, suscita uma outra lógica de apreciação, a qual destitui o espectador da contemplação passiva. Esse tipo de dança contemporânea convoca uma atitude ativa, solicitando do público o comprometimento com o tempo de apreciação, com a dramaturgia dos corpos em cena, em estar se relacionando com as sensações pro-

15 Alguns exemplos podem ser vistos nos trabalhos de: Trisha Brown, Lucinda Childs, Simoni Forti, Eduardo Fukushima, Cláudia Muller, Dudude Hermann, somente para citar algumas referências entre muitas.

16 “Os não bailarinos foram usados, nas danças, do Judson, por motivos práticos (dada a sua disponibilidade), assim como morais e políticos (dada a política de não-discriminação). Mas, como com os atores amadores do Off-Off Broadway e os não-amadores nos happenings (alguns dos quais, alternativamente, eram bailarinos do Judson), essa prática se destinava a despir do polimento o estilo da dança e restituir à dança o que se reconheceu ser uma autenticidade de presença antiteatral. Conforme o mesmo ethos, atos cotidianos apresentados num estilo trivial foram incorporados à coreografia – por exemplo, a lavagem de roupa ou culinária pantomímicas do English de Steve Paxton; os verdadeiros atos de comer, beber e passear, em seu Proxy; a mulher que passa a ferro o vestido que esteve trajando no Acapulco, de Judith Dunn; ou o bocejar, tossir, rir, coçar-se, dar palmadas no traseiro do Cerebris and 2, de Ruth Emerson. Desse modo, já não era mesmo sempre necessário ter a apresentação de bailarinos profissionais nas obras, uma vez que as exigências técnicas de dança frequentemente eram mínimas. Para essa geração, a exibição de corpos comuns e atos do dia-a-dia (“Faça uma dança sobre nada de especial” era uma das indicações de Robert Dunn) anunciava uma síntese de arte e vida diária – esferas que a cultura industrial havia separado.” (BANES, 1999, p. 100)

17 As principais características da dança clássica estão relacionadas a técnica corporal e a construção de dramaturgia a partir de elementos cênicos agregados à dança. Geralmente o movimento técnico dos bailarinos pouco se relaciona à dramaturgia dos corpos em cena. Na maioria dos espetáculos de dança clássica, os nexos de sentido se constituem a partir dos figurinos, cenários, dramatizações, maquiagem, release e subterfúgios sobrepostos aos corpos que dançam. Outra característica, são as organizações hierárquicas da cena em relação ao coro e aos solos, como também o requinte de suas produções.

duzidas. Algo muito diferente das formas de apreciação/consumo da maioria das danças associadas ao mercado da indústria cultural.

A consolidação desse novo paradigma levou a dança ao encontro do “não saber”, dúvida, investigação, percepção, criação, entre outras novidades que não faziam parte de seu universo constituído à luz das técnicas específicas dos passos de dança. A dança que se interessa pelo dançarino como diferença e não mais como padrão, também se interessa por modos mais problematizados de dizê-lo, e para isso, utiliza os mais variados recursos de exploração para construção de sentidos, sendo potencialmente o corpo o lugar de onde emergem suas questões e suas possíveis respostas.

Sendo assim, a Judson Church abriu espaço para outras formas de se pensar, fazer e fruir dança, prescindindo a formação técnica clássica e propondo novas possibilidades para os dançarinos. Nesse sentido, foram traçadas perspectivas mais democráticas para dança na pós-modernidade. Esse processo de inclusão de diferentes corpos e de diferentes movimentos, sejam eles aleatórios, inventados, cotidianos, entre inúmeras outras possibilidades, exigiu uma revisão dos modelos tradicionais de ensino, fomentando discussões acerca de um pensamento pedagógico que subsidiasse uma dança que não existe a priori de si mesma, e que, portanto, não possui uma única técnica específica, nem modelos prontos de aulas. A consequência dessa mudança se reflete em corpos mais perceptivos, emancipados, curiosos, investigadores e propositores de suas mobilidades, algo que se reflete não apenas na cena de dança, mas também em suas trajetórias cotidianas. Revela-se aqui um dos precedentes sobre a potência política iminente da dança contemporânea. O corpo que dança com criticidade, autonomia, escuta, percepção e conscientização, é o mesmo corpo que se move nos palcos da vida, executando sua liberdade coreográfica em tessituras dialógicas entre corpo, movimento e ambiente.

Só assim pode uma cidade, o palco de vida para maioria da humanidade neste momento em que o *ser humano* é, pela primeira vez na sua história e majoritariamente, um *ser urbano*, só assim pode uma cidade deixar de ser essa amálgama de construções e leis

criadas com o objetivo de se controlarem cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideias, afetos); só assim pode uma cidade se tornar uma coreografia de atualização de potências políticas e de viver contido sempre em todo e qualquer cidadão: deixando a dança dançar, ou seja, deixando a política acontecer na sua verdadeira face, de modo que “se possa esperar que o inesperado aja (*peforms*) o infinitamente improvável”, como disse Hanna Arendt (LEPECKI, 2012, p. 49).

Será possível ao sujeito urbano outras formas de ocupação de seus espaços? Formas mais acolhedoras, com tempos mais dilatados, olhares mais perceptivos, encontros mais sinceros? O que mudaria no ambiente urbano se o corpo que lhe preenche e habita fosse outro? Fosse menos acelerado, menos produtivo, menos indiferente. Conforme Lepecki (2012), a dança e a cidade poderiam configurar relações mais humanas para o espaço urbano, constituindo o que o autor chama de coreopolíticas, ou seja, movências capazes de ressignificar estruturas tangíveis (materiais como as ruas, prédios, parques) e ações intangíveis (imateriais como é o caso da dança e da política). Contudo, a coreopolítica, com o intuito transformador que André Lepecki sugere, solicita um tipo de entendimento sobre o que é dança e sobre como a dança se constitui em corpo, muito diferente dos modelos de dança difundidos e comercializados de forma massiva ou erudita classista, os quais pressupõem que a dança se reduz a uma manifestação espetacularizada e de entretenimento.

Para melhor compreensão sobre as novas características e os deslocamentos estéticos que possibilitaram alguns perfis para dança contemporânea, segue a descrição de um trabalho desenvolvido no ano de 2010, o qual, mesmo após quase uma década, ainda se mantém bastante atual. Nesse sentido, o trabalho a seguir poderá contribuir de forma significativa aos argumentos que essa escrita deseja trazer à tona.

O projeto¹⁸ *A Sua Violência, A Minha Violência* da dançarina Letícia Nabuco aborda as múltiplas caracterizações cotidianas em que se

18 Letícia Nabuco iniciou este processo investigativo em 2010 e em 2011 o projeto passou a contar com a participação do psicólogo e pesquisador de imagem Diego Zanotti, cuja participação gerou a terceira fase dos Experimentos – a fotografia. Esta participação concretizou uma das buscas da bailarina, que era criar possibilidades de cruzamento entre diferentes lin-

configuram os estados de violência. Embora as relações de gênero estejam em uma superfície mais visível do trabalho, o mesmo não deixa de contemplar outras faces que se desdobram a partir do tema, tais como: controle, subjugação, alianças, disputas, coerção. O trabalho de investigação parte de experimentos disponíveis ao acaso, porém alicerçados em uma construção de identidade de gênero hegemônica, onde entraves sócio culturais emergem em cena nos corpos dos atores, revelando questionamentos: Como entender a violência em suas roupagens mais sutis? Onde ela se aloja? Como e em que se alia? Uma reflexão a respeito do quanto de violência existe em cada ação/relação/atitude/omissão/proposta/... em que nos envolvemos diariamente com o outro, conosco, com o meio em que vivemos.

Figura 1 - Projeto A sua violência, a minha violência
Centro Cultural da Justiça Federal - Rio de Janeiro (RJ), agosto de 2011



Fonte: Foto de Diego Zanotti.

guagens artísticas. Letícia Nabuco e Diego Zanotti, autorizaram o uso de imagens referentes ao *Experimento 1 e 3* nesse artigo.

Figura 2 - Projeto A sua violência, a minha violência



Fonte: Foto de Diego Zanotti.

Para tanto, o projeto se configura em três momentos distintos e inter-relacionados: a dança que acontece a partir da experimentação corporal da artista com quatro homens convidados da plateia; gravações de entrevistas com pessoas de diferentes contextos e idade; e fotografias de momentos vividos durante a dança/experimentação corporal. Estas três etapas foram denominadas como *Experimento 1*, *2 e 3* respectivamente. O *Experimento 1*, que diz respeito à dança que emerge a partir dos estados corporais suscitados durante a vivência de ações propostas pela dançarina, revelando e consolidando uma dramaturgia nos corpos. O *Experimento 1* foi realizado várias vezes em diferentes espaços, o que ressalta a diversidade nas formas de organização do público participante em um mesmo experimento. Contudo, é possível perceber em todos os *Experimentos 1*, a construção silenciosa de jogos de poder que vão sendo engendrados paulatinamente durante a dinâmica da ação proposta pela artista. O *Experimento 1* acontece a partir do convite para que quatro homens da plateia se juntem a bailarina e não a deixem sair, em hipótese alguma, de uma delimitação espacial estabelecida por eles mesmos, geralmente o experimento começa em um círculo de diâmetro razoável, com espaço para mobilidade dentro do círculo e certa permeabilidade com suas bordas, terminando em um círculo muito

menor e hermético, sendo que, em uma das apresentações Letícia chegou ao final do experimento completamente imobilizada. Aos demais espectadores, solicita-se que marquem dezoito minutos no relógio e após esse período gritem coletivamente CHEGA!

**Figura 3 - Projeto A sua violência, a minha violência
Corredor Cultural - Juiz de Fora (MG), junho de 2011**



Fonte: Foto de Diego Zanotti.

A artista foi muito coerente nos modos de organização de seus procedimentos, pois durante o *Experimento 1* é possível refletir e visualizar todas as inquietações indagadas por Letícia em seu projeto norteador, sendo possível perceber uma abundância de jogos de poder e violências de diferentes instâncias acontecendo a partir de construções espontâneas sugeridas nas trajetórias desenvolvidas entre os espectadores/atores da cena junto à bailarina.

Figura 4 - Projeto A sua violência a minha violência
Centro Cultural da Justiça Federal - Rio de Janeiro (RJ), agosto de 2011



Fonte: Foto de Diego Zanotti.

Figura 5 - Projeto A sua violência a minha violência
Centro Cultural da Justiça Federal - Rio de Janeiro (RJ), agosto de 2011



Fonte: Foto de Diego Zanotti.

A partir desse exemplo é possível perceber a mudança que a dança provocou nos modos de relacionamento entre espectador e obra.

Também foram modificadas as estruturas de palco, figurino, trilha sonora e coreografia. Não há palco, apenas chão. Não há distância entre dança e público. O figurino é roupa cotidiana que não se diferencia das roupas do público. Não há trilha sonora, apenas o som emitido pelos corpos em movimento, pela reação aos estímulos da ação, sons de respiração, risadas, gemidos, uma palavra ou outra, sussurros. Não há coreografia, há jogo, proposta, um problema a ser decifrado pelo corpo da bailarina e dos espectadores (tanto dos que participaram da cena, quanto dos que ficaram na plateia). Faz-se necessário para todos, um corpo perceptivo, ativo, consciente, propositor, presente.

**Figura 6 - Projeto A sua violência a minha violência
SESC Nova Iguaçu – Rio de Janeiro (RJ), maio de 2011**



Fonte: Foto de Diego Zanotti.

Sendo assim, o trabalho de Leticia Nabuco auxilia na exemplificação de três instâncias de atuação política constituída pela relação dos corpos com a dança. 1) O corpo da bailarina possui a experiência necessária para perceber, relacionar-se, mobilizar e estar com o outro. Ou seja, é um corpo atento, potencialmente capaz de perceber/sentir/ler a realidade; 2) Os espectadores são convocados, de forma direta ou

indireta, a estarem com a bailarina. Não há contemplação passiva, todos estão implicados na ação, seja pelo tempo, pelo testemunho das ocorrências, seja pela atuação direta na cena. Não há neutralidade, todos assumem algum tipo de posicionamento; 3) a dramaturgia do corpo como conteúdo político. Ou seja, uma dança que não favorece os padrões de produção e consumo organizados sob a premissa da beleza, virtuosismo das habilidades físicas como prioridade, estética espetacular, narrativas e corpos mercantilizáveis.

Essa dissociação, inadequação e falta de aderência de alguns tipos de dança contemporânea em relação ao capitalismo artista, reforça sua característica biopolítica de resistência às formas de vida comercializadas no século XXI. Ao resistir ao modelo hegemônico, algumas propostas de dança contemporânea afirmam-se como potência para existência de outras formas de vida. É importante ressaltar que o termo biopolítica foi forjado pelo filósofo Michel Foucault para designar as relações de poder sobre a vida e que, no entanto, “o próprio Foucault intuiu que aquilo mesmo que o poder investia – a vida – era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reviravolta inevitável” (PELBART, 2003, p. 25). Sendo assim, algumas danças contemporâneas se mostram como possibilidade para que a imaterialidade subjetiva de suas produções, possam se materializar nos corpos que dançam, assistem, pesquisam, experienciam, entre outras possibilidades de relacionamento com a dança.

Pode-se dizer que algumas manifestações da dança contemporânea conseguem organizar em torno de seus saberes uma rede de atuação potencialmente subversiva e profanadora dos pressupostos hegemônicos da cultura material, sobretudo porque proporcionam a conexão das pessoas com seus próprios corpos, restabelecendo a sensibilidade de perceberem a si mesmas, condição primeira para que seja possível perceber o entorno, o ambiente em que se vive e a realidade em sua complexidade. Conscientizar-se de si mesmo é tornar-se livre, condição *sine qua non* para que exista conscientização e discernimento sobre o que separa diferentes projetos de sociedade. Somente quando a realidade for percebida na crueza de seus fatos, é que será possível resistir e profanar os engodos produzidos

como falsas realidades, as quais historicamente vêm sustentando os interesses econômicos dominantes.

A conscientização é isto: tomar posse da realidade; por esta razão, e por causa da radicação utópica que a informa, é um afastamento da realidade. A conscientização produz a desmitologização. É evidente e impressionante, mas os opressores jamais poderão provocar a conscientização para a libertação: como desmitologizar, se eu oprimo? Ao contrário, porque sou opressor, tenho tendência a mistificar a realidade que se dá à captação dos oprimidos, para os quais a captação é feita de maneira mística e não crítica. O trabalho humanizante não poderá ser outro senão o trabalho da desmistificação. Por isso mesmo a conscientização é o olhar mais crítico possível da realidade, que a *des-vela* para conhecê-la e para conhecer os mitos que enganam e que ajudam a manter a realidade da estrutura dominante (FREIRE, 2001, p. 33).

Embora a fala de Paulo Freire¹⁹ tenha sido dita durante um seminário em abril de 1970, ela ainda se mantém extremamente atual. Freire foi preciso na escolha dos termos usados para explicar as relações culturais que mantêm as estruturas da realidade dominante. De fato, é preciso um mito, forjado sob práticas alienadoras e opressoras, para colocar fim à liberdade e produzir mais um engodo que alimente a falsa ideia do liberalismo democrático. Nesse contexto, mover-se, dançar, coreografar, diante da intempérie, exige um corpo com habilidade para perceber as brechas, um corpo capaz de produzi-las. Esse corpo é inevitavelmente consciente, e por sê-lo, resiste ao mito.

É importante frisar o ímpeto não metafórico. Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política (...). Essa necessária antimetaforicidade requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas. Antimetaforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu

19 Principal educador brasileiro do século XX. Autor de diversos livros e defensor de que toda educação é um ato político, portanto a educação formal deve se dar por “pedagogias libertadoras”.

muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir (LEPECKI, 2012, p. 46).

É importantíssimo frisar que a subjetividade se constrói e se manifesta a partir de, e em relações a, situações reais da vida. É no corpo de carne e osso que a subjetividade encontra sentido e se apresenta para o mundo enquanto atitudes, ações, escolhas, discursos, dispositivos, pensamentos que se tornam efetivamente materializados e que possibilitam a cultura existir. A cultura não é uma entidade apartada da sociedade, ambas se relacionam e se tencionam o tempo inteiro, sendo o corpo o agente político mediador. Portanto, as movências estabelecidas na cena artística e/ou na vida cotidiana, coreografam e criam sentido para diferentes dramaturgias, coreopolíticas, as quais seguem imbricadas aos diferentes estados dos corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício reflexivo proposto nessa escrita buscou tornar visíveis as relações entre os conceitos de trabalho imaterial e capitalismo artista, evidenciando as conexões entre suas imbricações. Trata-se da produção de um modelo de vida, onde a própria vida é expropriada. Em contraposição a esse modelo se propõe a profanação da cultura material consumista neoliberal, a partir da produção de subjetividades mais humanizadas via trabalho imaterial. Nesse sentido, possibilidades inerentes à dança contemporânea se apresentam como potência de vida e movimento de margem capaz de produzir diferenças.

Podemos retomar nosso *leitmotiv*: todos e qualquer um, e não apenas os trabalhadores inseridos numa relação assalariada, detêm a força-invenção, cada cérebro-corpo é fonte de valor, cada parte de rede pode tornar-se vetor de valorização e de autovalorização. Assim, o que vem à tona com cada vez maior clareza é a biopotência do coletivo, a riqueza biopolítica da multidão. É esse corpo vital coletivo reconfigurado pela economia imaterial das últimas décadas que, nos seus poderes de afetar e de ser afetado e de constituir para si uma comunalidade expansiva, desenha as possibilidades de uma democracia biopolítica (PELBART, 2003, p. 24).

Nesse sentido, vislumbra-se na dança contemporânea um ambiente profícuo para construção de estratégias de resistência aos processos de opressão e exploração produzidos pelas estruturas dominantes, viabilizando uma compreensão mais aprofundada sobre a realidade contemporânea e reforçando/relembrando que a humanidade não está separada do seu corpo, de sua materialidade diversa e política.

Por tudo isso que o combinado é de “não morrer”. E sobretudo, de se fazer caber nessa “não morte” a vida.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói, Editora da UFF, 2008.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 13. ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2016.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro, RJ: Pallas Míni, 2018.
- FREIRE, Paulo. **Conscientização**: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Centauro, 2001.
- LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial**: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia UFSC**. v. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun, 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- NABUCO, Letícia. **A minha violência a sua violência**, 8 de março de 2013. Disponível em: <http://asuaviolenciaaminhaviolencia.blogspot.com/>. Acesso em: 06 nov. 2018.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio:** políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital:** ensaios de biopolítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003

SANTOS, Boaventura de Souza. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social.** São Paulo: Boitempo, 2007.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter:** as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação:** diversidade, descolonização e redes. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.



13

13

ARTE URBANA: APROPRIAÇÃO E MANIFESTAÇÃO

Mario Henrique Felgueira Pavanelli¹

Raquel Guidolin de Paula²

Rita Miréle Patron Chaves³

A arte, sendo uma forma de expressão humana, encontra nos espaços públicos um palco para sua visibilidade. Segundo Reia (2017), desde a Grécia Antiga existem registros de artistas de rua. Como por exemplo, o registro de Alcifrão de Atenas, datado de cerca de 300 d.C., relatando os truques de um ilusionista no meio de um mercado lotado.

Somado a isso, obras do século XIX registram o desenvolvimento da arte de rua desde a Idade Média, nos quais artistas evocam suas raízes para justificar e legitimar seus trabalhos, além da existência

1 Graduando do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e bolsista voluntário do programa do CNPq "Novas tecnologias aplicadas à Arquitetura e Urbanismo". E-mail: mariohenriquepavanelli@gmail.com

2 Graduanda do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail: raquel.guidolin@gmail.com

3 Mestre em Teoria e História da Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e nos cursos de Pós-Graduação na Universidade Positivo, UNIPAR e IPOG. E-mail: rmpatron@gmail.com

de registros sobre regulações da arte de rua intensificada nos séculos XIX e XX (GÉTREAU, 2001; BASS, 1864; PICKER, 2003; CAMPBELL, 1981; TANENBAUM, 1995; E HARRISON-PEPPER, 1990 *apud* REIA, 2017).

No Brasil, desde o começo do século passado, o Modernismo se desenvolveu em torno de questões sociais e temas da vida nacional. Porém, foi apenas com a emergência da arte concreta e abstrata, na transição do modernismo para a arte contemporânea, que os artistas brasileiros passaram a investigar outras possibilidades expressivas e poéticas. Assim, foi introduzida a temporalidade no campo artístico, aproximando arte e vida (COCCHIARALE, 2002).

Essa produção artística contemporânea corresponde ao espírito de sua época. Ao mesmo tempo, reflete a uma origem de artistas que compuseram as primeiras conexões da contemporaneidade, a partir das experiências modernistas. Dentre eles pode-se citar Flávio de Carvalho e suas Experiências, Lygia Clark e Hélio Oiticica, na busca da integração entre arte e vida e a participação do público em suas obras; e Artur Barrio com suas situações e experiências, e as Inserções em Circuitos Ideológicos, de Cildo Meireles (COCCHIARALE, 2002).

Já nas décadas de 1960 e 1970, com a politização e polarização da sociedade brasileira durante a ditadura militar, houve um divisor de águas que diferenciou a produção artística desse período das primeiras décadas do século XX. A luta pela redemocratização, combinada com a subjetividade da cultura e do cotidiano, transmitiu às ações dos artistas da época um caráter micropolítico (COCCHIARALE, 2002). Essas manifestações se davam de várias formas, como exemplificado por Medeiros (2008):

Estávamos nos anos 80[...] No Brasil fazia gravuras, litografias, sobre papel nobre e sobre papel ordinário. Estes eram colados nas ruas, nas paradas de ônibus, sobre cartazes publicitários no Rio de Janeiro. E também utilizava carimbos[...] Estávamos no fim da ditadura[...] A estas ações chamava interferências urbanas [...].

Ao contrário dos séculos anteriores, onde o caráter político da arte atingia um alvo específico, em uma luta unificada, atualmente

ela se manifesta contra alvos difusos e objetivos provisórios, situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético. A produção artística contemporânea é influenciada pela diversidade socioeconômica, cultural e geográfica do Brasil, imprimindo suas marcas nos diversos grupos artísticos das diversas regiões do país. Por mais que haja propostas diferenciadas pela localidade geográfica, as artes configuram um fenômeno único, fundamentado em problemas político-institucionais e carências semelhantes (COCCHIARALE, 2002).

A existência dos diferentes grupos artísticos só é possível devido à crescente dissolução de fronteiras entre arte, ética, política, teoria, afeto, sexualidade, público e privado. Essa relação entre arte e política tem se estreitado desde os anos 2000 com coletivos de arte que ganharam projeção com seus discursos de intervenção na cidade (COCCHIARALE, 2002). Até as épocas mais recentes, com críticas às instituições museais e a incorporação dos movimentos sociais como obra. Notadamente, na 31ª Bienal de São Paulo, a qual mais de 50% das obras exibidas faziam referência a temas políticos e da esfera pública (SANT'ANNA; MARCONDES; MIRANDA, 2017).

A partir disso, a cidade, sempre mutável e transitória, é o lugar onde pessoas de todas as classes se misturam, mesmo que relutante e conflituosamente, para produzir uma vida em comum. O termo “cidade” é profundamente inserido na busca de significados e imaginários políticos, como um objeto de desejo utópico, espaço da relação entre espaço urbano e cidadania (HARVEY, 2014).

A cidade se manifesta como um ambiente democrático, de livre acesso e expressão, que permite o encontro e contato de diferentes grupos socioeconômicos, ou seja, uma sustentabilidade social. Assim, devido ao papel do espaço urbano em abrigar encontros, eventos e manifestações políticas e artísticas, o interesse público se concentra nesses ambientes a partir da possibilidade de diálogo democrático (GEHL, 2013).

O espaço urbano é caracterizado pelo abrigo de diferentes atividades humanas, como caminhada, prática de exercícios físicos, comércio, entretenimento e relações interpessoais. Ao estimular esses

usos, e conseqüentemente a caminhabilidade, as cidades tendem a serem mais seguras, sustentáveis e saudáveis (GEHL, 2013).

Para que o espaço urbano adquira maior vitalidade, devem ser atendidas diferentes utilizações da cidade, permitindo o trânsito de pessoas em diferentes horários e com objetivos distintos. Para isso, os edifícios devem abrigar diferentes funções socioeconômicas, com uma diversidade de usos e perfis populacionais atingidos (JACOBS, 2011).

Dessa maneira, a cidade e sua qualificação influenciam a realização e o desenvolvimento das atividades humanas. Há, portanto, maior atratividade populacional e sentimento de segurança em ambientes que concentram pessoas. Do ponto de vista histórico, o papel do espaço urbano como cenário de encontro, diálogo e lazer, abrange também a realização de manifestações religiosas, políticas e artísticas (GEHL, 2013).

As interações e transformações ocorridas no espaço urbano possuem em sua constituição a arte urbana, a qual atua como agente potencializador de mudanças sociais. Como palco para a manifestação artística, a cidade possibilita a liberdade de realização da arte. Na contemporaneidade, a vida cotidiana é estetizada e incorporada na produção artística, favorecendo o vínculo social com a cidade (FREITAS, 2005).

A relação entre cidade e arte ultrapassa a dimensão estética e a simples utilização do espaço urbano como cenário da produção artística. A arte urbana tem sido amplamente difundida devido à liberdade criativa e de apropriação correlacionada às cidades. Tal fato pode ocasionar o culto a uma cidade figurativa, ilusória, principalmente ao ser considerada a lógica capitalista da busca pela espetacularização da arte, buscando maior visibilidade e empreendedorismo da prática (FREITAS, 2005).

Em contrapartida, a manifestação artística em meio urbano permite a elaboração de um novo olhar estético sobre as cidades, ao passo que permite a democratização da experimentação artística. A arte traz uma nova percepção de mundo à população, potencializando a reflexão e questionamento a partir do diálogo proporcionado

do pela diversidade do espaço urbano. Além da potencialização do pensamento estético, a arte urbana permite a formação histórica e social da população, refletindo também o pensamento, sentimentos e realizações humanas (FREITAS, 2005).

A caracterização das cidades como ambientes dinâmicos, mutáveis, e concentradores de populações e usos diversos, colabora para a manifestação e expansão da arte urbana. A arte realizada no espaço urbano permite a quebra da monotonia da vida cotidiana contemporânea, permitindo um olhar diferenciado sobre as cidades, sua utilização e apropriação pela população.

Ao invés do espaço urbano ser apenas um ambiente de passagem, marcado pelo desinteresse e indiferença, a arte urbana permite a reflexão e manifestação sobre temas de interesse social e político. Com base nisso, esse trabalho se propõe a discutir e analisar o papel da arte urbana para a apropriação do espaço urbano pela população e como elemento de manifestação social e política. Para isso, este estudo utilizou-se de referencial teórico e levantamento de estudos de caso como embasamento metodológico.

ARTE URBANA COMO APROPRIAÇÃO DA CIDADE

Os processos industriais permitiram o desenvolvimento das cidades nos últimos séculos, a partir dos preceitos da funcionalidade da lógica de consumo. Os centros urbanos passam a atender aos ideais capitalistas para permitir o progresso e a logística de empreendimentos mercadológicos. As cidades passam a colaborar prioritariamente com o desenvolvimento de funções cotidianas, do ir e vir, ao invés de atividades comunitárias coletivas (FURTADO; ZANELLA, 2007).

Dos cidadãos é retirada a possibilidade de contemplar a cidade, enquanto se acumulam conteúdos midiáticos e de propaganda em outdoors e cartazes. Enquanto isso, as artes visuais se restringem em ambientes privados e limitados de museus e galerias (FURTADO; ZANELLA, 2007). Em contraposição, surge na década de 1960 a vertente artística conhecida por “arte contemporânea”.

No que tange as artes visuais, a transição entre os ideais modernistas para os contemporâneos representa a passagem de um objeto artístico baseado na realidade interpretada pela ciência para uma realidade inscrita numa dimensão filosófica e mais aproximada à realidade. Transcendendo apenas uma dimensão estética, a arte contemporânea se manifesta de maneira política, cultural e social, questionando o ambiente no qual a arte se insere, como museus e galerias, o público que tem acesso e o mercado que representa (CARTAXO, 2009).

A arte contemporânea se manifesta em novas localidades e através de novos desdobramentos, se estende às ruas, cruzamentos, edifícios diversos e locais não físicos, ou seja, digitais como meios de comunicação e redes sociais. Ao se estender à cidade, ambiente da vida cotidiana, a arte contemporânea busca aproximar o sujeito do mundo. A cidade passa a ser o palco enquanto os transeuntes tornam-se o público (CARTAXO, 2009).

A manifestação artística não é caracterizada pelo valor estético, mas devido por ser passageira, efêmera, um acontecimento que permite a participação e interação do público. A arte é influenciada pelo ambiente no qual está inserida e critica o confinamento artístico em ambientes academicistas e de museus. Os temas passam a enfatizar questões globais e da vida cotidiana, como temáticas ambientais, de gênero, raça e sobre a crise habitacional, com uma preocupação social e política (CARTAXO, 2009).

A partir da década de 1960, portanto, a arte possui novos limitantes físicos e novos objetivos, ao se aproximar mais da realidade urbana e de sua complexidade. A arte passa a dialogar em maior escala ao local no qual se insere, colaborando com a incorporação da cidade na obra de arte, da mesma maneira que faz parte da cidade (CARTAXO, 2009). Segundo Cartaxo (2009),

A arte nos espaços públicos lida com a recuperação das relações entre o homem e o mundo, entre o sujeito e a cidade, tendo em vista os problemas que a área urbanística vem enfrentando e que afetam tais relações. [...] Se no período moderno a cidade foi pensada na sua dimensão de função, hoje ela se inscreve numa dimensão de existência, em que as artes visuais têm participação ativa

nesta nova condição. A arte que existe nos espaços públicos não se constitui como produto (não lida com as questões de compra ou venda), mas como objeto de consumo, contudo, de algo já consumido, uma vez que já faz parte do organismo da cidade. A indiscernibilidade entre a obra de arte pública e o espaço urbano (sua dissolução no espaço), revela a própria estrutura espacial contemporânea, em que não existe a distinção entre os espaços interno e externo, individual e coletivo, privado e público. A arte nos espaços públicos é, simultaneamente, meio de reflexão e lugar (CARTAXO, 2009, p. 14-15).

A cidade contemporânea é marcada pela modernidade, pelos fluxos humanos e práticas sociais. Assim, a arte urbana surge como uma resposta para priorizar a relação humana com o mundo, trazendo um novo significado à vida cotidiana e ao espaço urbano. Dessa forma, a arte se contrapõe ao trânsito intenso de veículos e pessoas e à concepção estética clássica, criando uma oportunidade de contemplação aos transeuntes, bem como uma caminhabilidade lenta, reflexiva, realística e que contribua com uma educação estética por meio da arte urbana (FURTADO; ZANELLA, 2007).

O caráter elitista, restritivo, genialista e estético dos museus é questionado a fim de buscar democratizar a arte devido a sua função social. Dessa maneira, a arte urbana surge como um movimento crítico, questionando os limites da arte e permitindo novo contato do cidadão com a cidade, mesmo que eventualmente seja utilizada como ferramenta de marketing e promoção comercial. O espaço urbano questiona os limites da coletividade e da individualidade, do público e do privado, e do ambiente puramente físico ou funcional e do espaço significativo socialmente e antropológico (FURTADO; ZANELLA, 2007).

A arte contemporânea urbana deixa de ser produzida exclusivamente em mármore e metais nobres, com o bronze, para se utilizar de novos materiais, tendo uma nova relação com o espaço urbano a partir do uso de elementos como elementos da natureza e industrializados sem a adoção de técnicas tradicionais e normas rígidas. As obras, além de adotar novos materiais, são inseridas em novos ambientes, saindo dos museus para ruas, paisagens rurais e atelie-

res. A arte passa a abranger novos conceitos e experimentações, se manifestando junto à política, arquitetura, performance, música e vídeo (BLAUTH; POSSA, 2012).

No ambiente urbano, a arte permite sua humanização como resposta à indiferença cotidiana, com exploração sensorial da obra. Em contraposição, os museus e demais ambientes institucionais passam a atrair novos públicos devido à constituição de um ambiente de educação, experimentação e interação (BLAUTH; POSSA, 2012). Dessa forma, a cidade passa a abrigar esculturas, cartazes, instalações, música, dança, projeções de vídeo, grafite, pichações, lambes, stencil, performances e artes circenses.

Assim, a arte de rua não está restrita à apenas uma prática artística, mas a diversas formas de arte, como a música, o teatro, a dança, o ilusionismo, o circo e a mágica. Nesse sentido, o espaço público é de grande importância para a arte de rua, uma vez que atua como campo da criação e suporte para as performances (REIA, 2017).

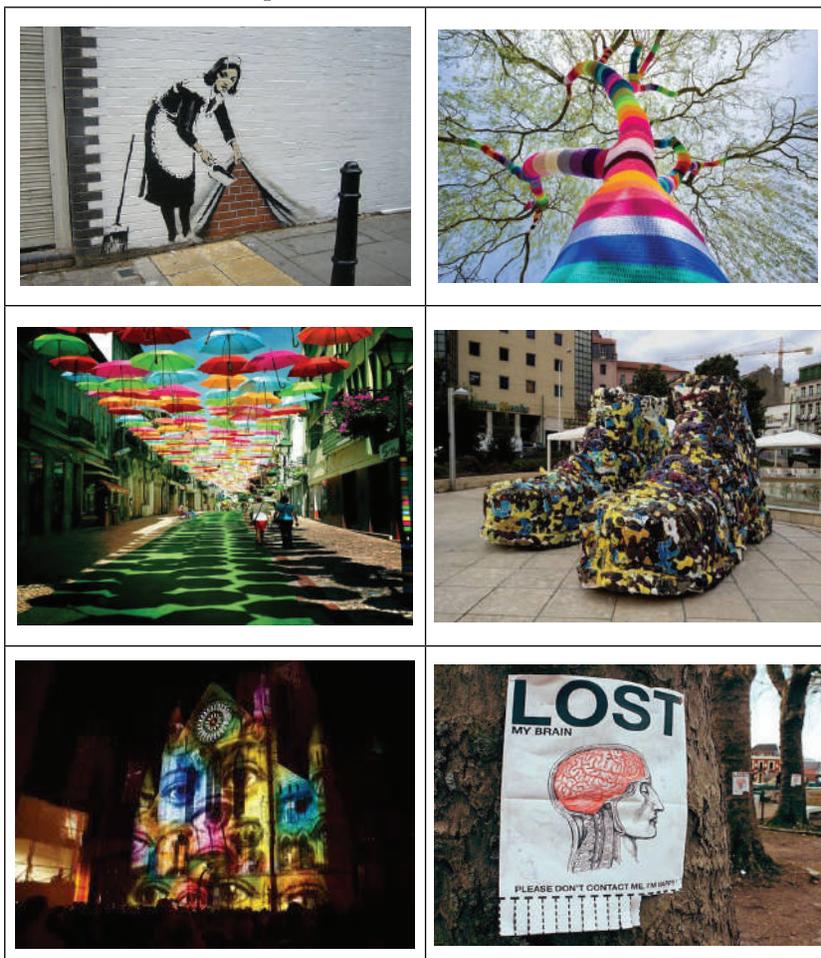
A arte urbana do grafite, por exemplo, permite a reflexão sobre o ambiente urbana, indo além da existência pela existência, atuando de maneira política. O grafite dialoga com a população de maneira abrangente, interrompendo a rotina e permitindo um contato do usuário com a cidade. A beleza das ilustrações leva ao observador assuntos contemporâneos, reflexões existencialistas humanas e urbanas. Traz uma nova qualidade aos espaços, questionando inclusive as leis que restringe a apropriação do espaço urbano (REIFSCHNEIDER, 2015).

Arte urbana é realizada a partir de diferentes formas de manifestação, porém permitindo o contato de diferentes públicos ao entretenimento, reflexões filosóficas e temas sociais relevantes. Essas manifestações artísticas colaboram com um olhar diferenciado da população em relação à cidade a partir da quebra da monotonia cotidiana, com diminuição da indiferença populacional no que diz respeito ao espaço urbano. Os transeuntes passam a fazer parte da arte e, por consequência, do espaço urbano de maneira mais vívida.

O Quadro 1 ilustra exemplificações de manifestações artísticas urbanas, evidenciando a utilização do espaço urbano na composição

da obra, se apropriando da cidade ao passo que entrete, questiona e quebra a monotonia.

Quadro 1 - Exemplificações de manifestações artísticas urbanas



Fonte: Borges (2014).

Um grande exemplo é o 5 Pointz, em Nova York, local de grande contingente de grafites realizados por artistas de todo o mundo. Ao mesmo tempo, a população manifesta um olhar diferente por esse ambiente, utilizando-o de diversas maneiras e com usos variados.

Concomitantemente, esse marco da paisagem gera questionamentos e reflexão por parte dos artistas e públicos atingidos.

No Brasil, o Beco do Batman surge como um ambiente de abrigo a uma arte transgressora, questionadora e marginal. O objetivo da localidade foi alterado de acordo com a evolução histórica e novas demandas sociais, tornando-se atualmente um ponto turístico e de valorização do entorno. Os usuários, dessa forma, passaram a estabelecer uma nova relação com esse local, o qual influenciou o estabelecimento de novos comércios e usos.

5 POINTZ, NOVA YORK, ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

Na década de 1990, na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, armazéns abandonados foram convertidos em um ambiente de manifestação artística de referência mundial, devido à importância das manifestações artísticas ali situadas. Artistas renomados mundialmente puderam utilizar esse cenário para a instalação de suas obras. A atração turística passou a compor mais de 150 guias turísticos, além de ser buscada para a realização de programas de televisão, casamentos e ensaios fotográficos (SMITH, 2016).

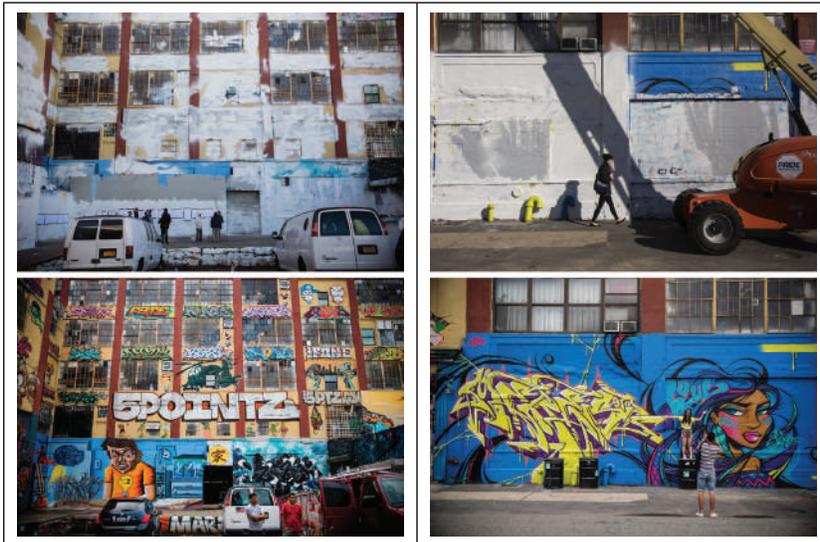
Nova York se destaca como a cidade do grafite e do hip hop. Dessa maneira, o antigo “Phun Factory” passa a ser chamado de “5 Pointz”, fazendo referência aos cinco bairros próximos que se conectam artisticamente em um único espaço. Somado a isso, a localidade se destaca pela posição privilegiada da cidade e estimativa de hospedagem de mil diferentes obras anualmente (VEREL, 2013).

O 5 Pointz é conhecido como a “Meca do Grafite” e “As Nações Unidas do Grafite”. Tais títulos são atribuídos devido aos 200 mil metros quadrados de armazéns e indústrias que abrigam as intervenções artísticas, representando uma grande atração turística da cidade de Nova York (BURKE, 2014).

Em 2013, foi planejada a demolição do 5 Pointz para a construção de dois edifícios residenciais luxuosos, de custo estimado de US\$ 400 milhões. Tal fato levou a moradores e admiradores do local a solicitarem, ao menos, a manutenção dos painéis à justiça. Entre-

tanto, os grafites foram apagados e os artistas tiveram ressarcimentos financeiros (SMITH, 2016).

Quadro 2 - Antes e depois do apagamento de grafites



Fonte: Chung (2013).

BECO DO BATMAN, SÃO PAULO, BRASIL

Até 1950, o bairro da Vila Madalena, na cidade de São Paulo, era caracterizado por sua situação afastada em relação ao centro da cidade, sendo de difícil acesso, sem valorização imobiliária, onde residiam prioritariamente habitantes de classe média baixa, sem significativa vida social, em um local bucólico (VALVERDE, 2017).

A partir do golpe militar de 1964, localidades de convívio social e debate político foram fechados na cidade de São Paulo. Além disso, o bairro passou a ser buscado por estudantes universitários e docentes devido à proximidade da Universidade de São Paulo, ambiência do bairro e baixo valor de aluguéis. A partir da década de 1970, a Vila Madalena passa a possuir uma nova imagem e valor imobiliário devido à presença intensa de restaurantes, boates, repúblicas estudantis e outros (VALVERDE, 2017).

Na década de 1980, surge na Vila Madalena o Beco do Batman, importante ambiente de abrigo de arte urbana, como reflexo desse processo de alterações urbanísticas do bairro. O Beco do Batman está localizado na Rua Gonçalo Afonso, próximo ao cemitério São Paulo e da Rua Harmonia. A partir do primeiro grafite do personagem Batman, a localidade foi apropriada por outros usuários, impactando o entorno a partir de uma nova visibilidade (VALVERDE, 2017).

Antes do desenvolvimento do Beco do Batman, as manifestações artísticas urbanas eram tomadas como ilegais, marginais e irregulares, como grafites, exposições a céu aberto e performances circenses. Na ditadura militar, esses artistas foram repreendidos. A consolidação e expansão do Beco do Batman nas décadas de 80 e 90 representa a dificuldade do poder público em monitorar e repreender os artistas, não por uma valorização da arte (VALVERDE, 2017).

A arte urbana se desenvolve, portanto, da representação de experiências e vivências dos artistas, em questionamento à arte acadêmica e distante socialmente dos museus e galerias. A arte urbana é criada nas ruas e para as ruas, se correlacionando à vida cotidiana, possibilidades, necessidades e conflitos, a partir de técnicas e materiais não tradicionais ou formais, permitindo maior proximidade com os cidadãos, e maior apropriação (VALVERDE, 2017).

Gradualmente os grafites se espalharam pela cidade, questionando os limites do público e do privado, os quais não necessitam de autorização ou legalidade para serem expandidos. E o Beco do Batman passou a representar um ambiente cultural de alto valor para cidade de São Paulo, ao invés de marginal, a partir do apoio de instituições públicas e privadas, ONGs, jornais e galerias de arte. Chegando a fazer parte das rotas turísticas, inclusive divulgadas pela prefeitura, deixando de possuir um valor político contestador, sendo valorizado apenas pela produção artística e potencial econômico para a cidade. Deixa de ser subversivo, marginal, sarcástico, performático e até erótico para estimular a convivência social, a identidade local institucionalizada. Usuários atuais não estabelecem necessariamente uma relação atrativa à cultura artística do grafite ou ao histórico do Beco do Batman (VALVERDE, 2017).

O local passa a abrigar feiras, blocos de carnaval, manifestações culturais e festivas, com uma qualificação de infraestrutura que envolve alterações viárias, como a proibição de trânsito de veículos. Além disso, há presença policial e jornalística, banheiros, mobiliário, representando o valor econômico do grafite e a visibilidade local (VALVERDE, 2017).

Atualmente, o Beco do Batman abriga obras incorporadas na lógica do consumo, servindo de base para eventos, propagandas, rotas turísticas e ensaios fotográficos. Dessa maneira, as artes presentes no local não são marginais, indesejáveis ou anônimas, frequentemente recebendo autorizações para inserção, planejamento na elaboração, manutenção e assinaturas dos artistas (REIFSCHNEIDER, 2015).

A estetização do grafite tem levado às galerias de arte oferecem visitas guiadas cobradas ao Beco do Batman, bem como a exposição de obras em museus, lojas e propagandas comerciais. Ora o grafite permanece com seu caráter tradicional de questionamento e reflexão político-filosófica, ora é elaborado com intenções puramente estéticas (REIFSCHNEIDER, 2015). Algumas obras e a paisagem do Beco do Batman são ilustradas no Quadro 3.

Quadro 3 - Grafites no Beco do Batman



Fonte: São Paulo (2019).

Ao analisar o caso de Nova York e de São Paulo, é possível observar uma apropriação do espaço urbano por parte dos artistas de rua, inserindo suas obras na dinâmica e na paisagem da cidade. O espaço urbano, dessa forma, atua como moldura e palco para as manifestações culturais que eventualmente colaboram com o entretenimento

da população ou com uma reflexão acerca de temas pertinentes à vida contemporânea.

A população moradora e transeunte passa a representar o público que, por sua vez, também se apropria desses locais. O admirador para, observa, questiona, fotografa, admira e critica as obras. Concomitantemente, se utiliza desse espaço para suas atividades, muitas vezes buscando essas localidades como pontos de encontro, convívio e lazer.

As áreas intervindas colaboram com a atratividade turística, imobiliária, comercial e social do entorno no qual são inseridas. Por exemplo, a arte situada no 5 Pointz, em Nova York, permitiu uma nova qualificação para uma área industrial desocupada, a qual passou a atrair novos transeuntes, usuários e olhares mundiais de admiradores de arte urbana. Somado a isso, o poder econômico especulativo incidiu em demasia sobre o entorno, tornando “viável” a destruição do complexo artístico para a edificação habitacional de alto valor agregado.

O Beco do Batman, por sua vez, também colaborou com busca da área por novos usuários, somada à incorporação da área em atividades comerciais, imobiliárias, turísticas e academicistas. Ao mesmo tempo em que a área é valorizada do ponto de vista do capital, sua identidade e função social são alteradas de acordo com as demandas socioeconômicas.

A partir dessa análise, é possível constatar a importância da arte urbana para a apropriação da cidade, tanto pelos artistas, quanto pelo público. Além disso, uma nova identidade local é criada e se estimula o sentimento de pertencimento e envolvimento com o local pelos usuários. Os locais intervindos passam a ser buscados de maneira mais intensa e a abrigar novas atividades, com uma diversidade de usos que permite uma nova qualificação espacial urbana.

Além do papel da arte urbana como elemento que permite a apropriação da cidade, as manifestações artísticas permitem a reflexão, questionamento e debate sobre temas de cunho social, filosófico, político, ambiental e outros. Por conseguinte, a arte urbana

colabora com a manifestação por parte dos artistas e da população que entra em contato com ela.

ARTE URBANA COMO ELEMENTO DE MANIFESTAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA

Para Lefebvre *apud* Harvey (2014), os movimentos revolucionários se dão essencialmente na esfera urbana. Pois a cidade funciona como um importante espaço de revolta política devido suas características físicas, sociais e sua organização territorial. A rua é um espaço público que historicamente se torna um comum do movimento revolucionário pela ação social (HARVEY, 2014).

Embora os espaços urbanos e a cultura popular, produzida nas relações do cotidiano, sejam de crucial importância para os movimentos sociais, é necessário que os cidadãos tomem ações políticas para se apropriar desses espaços e concretizar essas qualidades. Como exemplo, o movimento chamado de “Occupy Wall Street” consiste em transformar a cidade em um espaço para debates e discussões, colocando a população em um espaço público central, como praças e parques, perto dos centros de tomadas de decisão (HARVEY, 2014).

Dessa maneira, a arte de rua e suas diversas manifestações, podem ser vistas como uma prática de diálogo e comunicação entre atores, audiência e o espaço urbano. Ela pode transmitir mensagens, interagir com os sentidos humanos e transformar a percepção daquele espaço. (ATTALI, 2009; PICKER, 2003; URRY, 2003 *apud* REIA, 2017). Arte pode possibilitar, inclusive, a conexão entre as pessoas e entre a população e o espaço urbano através de suas ocupações da cidade (REIA, 2017).

Segundo Catherine Aventin (2006), a arte de rua pode ser interpretada como diversão em um primeiro momento. Quando pensada além disso, a arte urbana pode ser analisada como mensagem subversiva, crítica e provocativa. As quais ocorrem nos espaços públicos no intuito de alcançar o público que não frequenta os “lugares de arte”.

Esse processo de politização da arte vem da recente aproximação entre as manifestações artísticas e a crítica política. A arte urbana, portanto, busca trazer discussões políticas e questões sociais para o universo artístico dando a elas visibilidade e possibilitando um meio para discussões (SANT'ANNA; MARCONDES; MIRANDA, 2017).

Além da arte como elemento visual, outros movimentos vêm ganhando espaço como formas de atuação política, performances e instalações, num processo de artificação da esfera pública e politização da arte. Nesse sentido surge o termo *ativismo*, embate entre arte e política, que segundo Raposo (2015) “estimula, amplifica, sensibiliza, reflete e questiona temas e situações visando a mudança ou a resistência”. Assim, consolida-se simultaneamente como causa de reivindicação social e como ruptura artística (RAPOSO, 2015).

Nesse sentido, manifestações artísticas como pichações se dão no centro das cidades, sem necessariamente o objetivo de poluir visualmente a cidade, mas deixar sua marca na disputa pela visibilidade. Adesivos, tags, grafites e piches tornam-se visíveis pelo espaço urbano. Tal visibilidade não ocorre em bairros com ruas pouco movimentadas, mas sim nas grandes avenidas das cidades, cheias de estabelecimentos comerciais e corredores de passagens, onde há intensa presença humana (SPINELLI, 2007).

Dentro do meio urbano, a pichação e o grafite se integram aos ritmos da cidade e participam dos signos de comunicação com o indivíduo pós-moderno passando-o uma mensagem, sem deixar de lado sua pretensão de marcar sua identidade. Além da presença do grafite nas ruas, ele também foi incorporado pelo movimento *hip hop*, servindo como arma de contestação política para verbalizar a luta do grupo (SPINELLI, 2007).

O Quadro 4, ilustra manifestações artísticas urbanas, como stencil, grafite e cartazes como elementos de questionamento político. Essa reflexão abrange temas como a democracia, opressão, ideologias políticas, exploração social e econômica e outros temas pertinentes à realidade histórico-social vigente.

Quadro 4 - Manifestações artísticas como reflexão política



Fonte: Borges, 2014.

Dessa forma, os espaços públicos urbanos funcionam como suporte às criações artísticas enquanto elemento de contestação da ordem vigente. Por isso são capazes de evidenciar as disputas pelo direito à cidade e as dinâmicas de poder e controle na relação entre cidade e comunicação. A arte na esfera pública, ao mesmo tempo, se apropria do espaço urbano e cria um ambiente de projeção e articulação das tensões sociopolíticas (GALLAGHER; LAWARE, 2007).

Os artistas tentam dar um novo significado para o espaço urbano propondo uma reapropriação dos conteúdos simbólicos desse espaço, retomando a esfera pública como suporte na comunicação, nas trocas e na construção de opiniões (REIA, 2017). Dessa forma, esse tipo de intervenção artística pode ser tratada como uma forma de ativismo (FERNANDES; HERSCHMANN, 2014).

Às práticas artísticas, que se desenrolam nos palcos efêmeros da cidade, são impostas tentativas de institucionalização, regulação e organização (REIA, 2017). Essa regulação pode ser compreendida

através da conceituação de Foucault (1999) *apud* REIA (2017) sobre gestão diferenciada dos legalismos, a qual regula algumas práticas enquanto persegue outras, na busca pela criação de um regime de condutas e de tolerância.

Nota-se no Brasil essa tendência de perseguição da desordem pública dentro das cidades, em especial as que sediam megaeventos, perseguindo todos os que fogem da ordem vigente de organização social e política do espaço público. Na tentativa de implementar uma “ordem pública”, ou seja, o estabelecimento de limites sobre quais usos são apropriados aos espaços públicos, é gerada a marginalização e perseguição de artistas de rua. Essa tentativa de ordenação acentua a informalidade e a estigmatização da arte urbana por vários grupos da sociedade. E dessa forma, as disputas pela regulação do espaço acabam empurrando certas práticas para a desobediência civil (REIA, 2017).

A exemplo de cidades que visaram a regulamentação da arte urbana, o Rio de Janeiro se configura como a primeira localidade no país a criar uma legislação regularizadora específica, a “Lei do Artista de Rua”, como ficou conhecida a lei 5.429 de 05 de junho de 2012. Ela regula as manifestações culturais sem autorização prévia, as quais devem seguir alguns requisitos. Entretanto, ainda hoje, muitos artistas precisam andar com ela impressa no bolso ou na tela do celular, para exibi-la em caso de interferência policial. Tal fato evidencia os conflitos existentes no uso do espaço público, mesmo que sua utilização esteja legalizada (REIA, 2017).

Em alguns casos, o poder público recorre à violência, usando de práticas de tolerância repressiva. Essas ações reproduzem a ilusão de liberdade de expressão por não expor a natureza repressiva na qual se apoia, utilizando-se de perseguição, vigilância e criminalização dos artistas que não se submetem rigorosamente às suas regras (HARVEY, 2014).

Com o objetivo de manter a população sob controle, o poder político busca reorganizar as infraestruturas urbanas e a vida urbana (HARVEY, 2014). Dessa forma, cidades como em Montreal, acabam criando mecanismos de controle, como leis de silêncio, monitora-

mento e segurança pública, ordem pública, zoneamento, espaços privados de acesso público e outras dinâmicas que interferem no cotidiano dos artistas e afetam o direito à cidade e a noção de pertencimento dos cidadãos. Essa regulamentação e controle das atividades artísticas permite compreender a ideologia vigente em momentos históricos e o desdobramento das disputas pelo território urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro dos parâmetros abordados, conclui-se que a arte, sendo um meio de expressão humana, é de extrema importância na apropriação do espaço urbano e na formação da cidade. Em uma dependência mútua, e sendo a cidade esse ambiente democrático onde se desenvolvem as atividades sociais, o espaço urbano se torna um campo para a visibilidade dessas manifestações.

A arte urbana atua como potencializadora de mudanças sociais por ser um elemento essencial para as interações e transformações que ocorrem nas cidades. Ela rompe com a monotonia do cotidiano, permite a formação de um novo olhar sobre a cidade e questões sociais, econômicas e políticas. Além disso, a arte permite a popularização da experiência artística, levando a reflexões e questionamentos pelo público impactado.

Assim, ao possibilitar um novo contato entre cidade e cidadão, a arte urbana traz um novo significado à vida cotidiana e ao espaço público, estabelecendo essas novas conexões e trazendo maior vitalidade a espaços que abrigam manifestações artísticas. Enquanto elemento de contestação, a arte urbana é capaz de evidenciar os conflitos e disputas pela construção e controle da cidade e de suas comunicações.

A cidade, em constante mudança, é o lugar de encontro e de mistura de todas as classes, onde se abrigam diálogos, eventos e manifestações humanas, políticas, religiosas e artísticas. Por isso, os espaços públicos urbanos são essenciais à vitalidade e diversidade das cidades. Os elementos que compõem essas áreas urbanas, como a rua, são historicamente palco de movimentos revolucionários e da relação entre cidade e cidadania.

Sendo assim, as práticas artísticas que ocorrem na cidade são os agentes que potencializam o espaço urbano e se apropriam dele, tornando-se um fator importante na efetivação do direito à cidade. Pois, a partir da arte urbana, parcelas da população, outrora excluídas, podem efetivar seu direito de transformação do espaço público, gerando uma identidade com esse ambiente e permitindo que outras pessoas também o façam.

REFERÊNCIAS

AVENTIN, Catherine. **Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public**. Travaux de l'Institut de Géographie de Reims. Dossier 'Art et espace', n. 123, p. 10, 2006.

BLAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea C. K. **Arte, grafite e o espaço urbano**. Palíndromo, Santa Catarina, v. 4, n. 8, 2012.

BORGES, Rejane. Tipos de arte de rua. **Obvious Magazine**, 2014. Disponível em: http://obviousmag.org/archives/2014/02/tipos_de_arte_de_rua.html. Acesso em: 9 jun. 2019.

BURKE, Shane Michael. **5 Pointz down**: The New York District Court Ruling on Graffiti Mecca. Queen Mary J. Intell. Prop., v. 4, p. 226, 2014.

CARTAXO, Zalinda. Arte Nos Espaços Públicos: a cidade como realidade. **O Percevejo Online**, v. 1, n. 1, 2009.

CHUNG, Jen. **Before & After Photos of 5 Pointz**. Gothamist: New York City Local News, Food, Arts & Events, 20 nov. 2013. Disponível em: <https://gothamist.com/arts-entertainment/before-after-photos-of-5-pointz>. Acesso em: 12 jun. 2019.

COCCHIARALE, Fernando. **A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas**. Rizoma. net-Artefato, p. 12-19, 2002.

FERNANDES, Cintia S.; HERSCHMANN, Micael. **Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro**. XXIII Encontro Da Associação Nacional Dos Programas De Pós-Graduação Em Comunicação, v. 23, p. 1-15, 2014.

FREITAS, Sicília. **Arte, Cidade e Espaço Público: Perspectivas Estéticas e Sociais**. 2005.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos. **Psicologia em Revista**, v. 13, n. 2, p. 309-324, 2007.

- GALLAGHER, Victoria J.; LAWARE, Margaret R. The power of agency: Urban communication and the rhetoric of public art. **The urban communication reader**, p. 161-173, 2007.
- GEHL, Jan. **Cidades para pessoas**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. 2014.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance artística e a questão da censura. **Anais... ABRACE**, v. 9, n. 1, 2008.
- RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de arte e antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.
- REIA, Jhessica Francielli. Os palcos efêmeros da cidade: arte de rua, regulação e disputa pelos espaços públicos urbanos em Montreal e no Rio de Janeiro. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 3, p. 215-243, 2017.
- REIFSCHNEIDER, Elisa. Arte em espaços não convencionais: grafite como força motriz da apropriação do espaço público urbano. **Polêmica**, v. 15, n. 3, p. 034-047, 2015.
- RIO DE JANEIRO. Prefeitura Municipal. **Lei Municipal nº 5.429, de 5 de junho de 2012**. Dispõe sobre a apresentação de Artistas de Rua nos logradouros públicos do Município do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/50ad008247b8f030032579ea-0073d588/67120c4c1ae54a6603257a14006d2b1d?OpenDocument>. Acesso em: 05 jun. 2019.
- SANT'ANNA, Sabrina; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina. Arte e Política: A Consolidação Da Arte Como Agente Na Esfera Pública. **Sociologia & Antropologia**, v. 7, n. 3, 2017.
- SMITH, Cathay YN. **Community Rights to Public Art**. . John's L. Rev., v. 90, p. 369, 2016.
- SPINELLI, Luciano. Pichação e comunicação: um código sem regra. **Logos**, v. 14, n. 1, p. 111-121, 2007.
- VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. Os Limites Da Inversão: A Heterotopia Do Beco Do Batman, São Paulo. **Boletim Goiano de Geografia**, v. 37, n. 2, 31 ago. 2017.

A classical sculpture of a reclining male figure, possibly a deity or hero, with a large yellow number '14' overlaid on the center. The sculpture is rendered in a style that combines classical realism with a modern, textured, almost digital aesthetic. The figure is shown from the waist up, reclining on his left side with his right arm raised and his left arm resting on his lap. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his body against a dark background. The number '14' is a large, bold, yellow sans-serif font, centered over the figure's torso.

14

14

ETNOGRAFIA DO CINEMA DE ANIMAÇÃO: MITO E IMAGINÁRIO NO CURTA A ONDA- FESTA NA POROROCA

*Douglas Junio Fernandes Assumpção¹
Hertz Wendel de Camargo²*

Ao pensar sobre a expressão do mito evidenciamos sua atuação para além de sua representatividade ancestral, mas de sua e estreita relação com os processos midiáticos do mundo contemporâneo, especialmente as produções audiovisuais. Segundo Camargo (2013), a linguagem audiovisual – onde se incluem o cinema, o vídeo e a televisão – abrange tecnologias que se aproximam da experiência humana do sonho, da alucinação, da clarividência. Camargo (2013) apresenta o mito sob uma estrutura de narrativas e rituais que se mantêm em equilíbrio e Camargo (2013) enfatiza o mito como sistema formado pelo conjunto equilibrado de narrativa, ritual, totem,

1 Pós-doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA). Doutor em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). E-mail: rp.douglas@hotmail.com

2 Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), professor do curso de Publicidade e Propaganda da UFPR. Professor do PPGCOM-UFPR. Líder do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. E-mail: hertzwendel@gmail.com

tempo e magia, que também pode ser verificado na experiência de consumo audiovisual. Sendo o mito uma linguagem que parasita outras linguagens (BARTHES, 2001) e a encenação do arquétipo (JUNG, 2000), partimos para uma reflexão sobre o diálogo entre mito e linguagem audiovisual a partir do curta de animação *A onda – Festa na Pororoca* (2005) e, desta forma, oferecer ferramentas para integrar o campo das novas representações do mito em diversas plataformas audiovisuais.

O curta de animação *A onda – Festa na Pororoca* (2005) tem direção de Cassio Tavernad, é produto do edital de Animação do Ministério da Cultura (MinC) e em parceria com a Lei Semear (Governo do Pará). A proposta do curta-metragem apresenta uma narrativa bem-humorada em torno das tradições, costumes e mitos da Amazônia.

Em sua produção, o diretor, lança um olhar sobre o imaginário Amazônico e as formas de representação dos seus mitos os quais estão inseridos na vida cotidiana daqueles que habitam a região. Com inserções das músicas do cotidiano do paraense (o gênero conhecido como “brega”) e outros elementos que consolidam a identidade cultural da cidade, como o glossário linguístico regional (gírias e falares) as personagens apresentadas na animação – Camarão, Sr. Caranguejo, Candiru, Surfista, Amigo do Surfista, Matinta Perera, Mãe d’Água – marcam o curta em todo o percurso, expressando a curiosidade do estrangeiro pela região e ao mesmo tempo que apresenta, de forma sucinta, os traços da cultura da Amazônia paraense.

O filme, *A onda – Festa na Pororoca* (2005) foi analisado a partir proposta metodológica de Vanoye e Goliot-Lété (1994) que apresenta a análise fílmica dividida em dois momentos: a decomposição do filme e a compreensão de como as partes isoladas estabelecem conexões para dar sentido ao todo. Desta maneira, isolamos o elemento “totem” de sua narrativa, a ser explicitado a partir dos próximos passos. Antes, é necessária uma incursão pelo conceito de imaginário amazônico.

IMAGINÁRIO AMAZÔNICO EM CIRCULAÇÃO

Halbwachs (1990) estabelece que as memórias são construídas por grupos sociais e que estas emergem primeiramente das memórias coletivas que corroboram na criação de vínculos para constituição de uma memória social e, por conseguinte, para a memória individual que sofre a inferência direta da coletividade, possibilitando a ampliação das experiências do indivíduo e sua relação com a realidade.

Assim, o mito que se estrutura através da memória, percorre tempo e espaço por meio de diversas narrativas, inclusas as midiáticas, colaborando com a construção cultural e social. O mito como narrativa audiovisual tem ampla circulação possibilitando uma composição estética e reverberando uma determinada idealização da região amazônica, tendo por fim, uma cultura amazônica midiaticizada.

Há no mundo amazônico, a produção de uma verdadeira teogonia cotidiana. Relevando uma afetividade cósmica, o homem promove e conversão estetizante da realidade em signos, através dos labores do dia-dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios [...] A cultura amazônica talvez represente, nesse final de século XX, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza, se reflete e ilumina a cultura (LOUREIRO, 2000, p. 63).

Nota-se que a cultura regional está mergulhada em um ambiente complexo o qual há diversos olhares e conflitos de signos que criam e que preluza diferentes formas de pensar a região. A Amazônia, a partir do processo de colonização, teve a presença significativa de africanos, indígenas e europeus. Esta miscigenação cultural proporcionou uma ampliação da forma de compreender a cultura local sob diversos pontos de vistas socioculturais. “Quem conta um conto aumenta um ponto”, desta forma é retratado na práxis cotidiana das linguagens o ditado popular, apontando para uma oralidade viva, dinâmica e que se transforma conforme as características sociais e culturais da região.

Ao trazer a oralidade para este trabalho aplica-se a proposta de (MARCUSHI, 2001, p. 25) que apresenta a oralidade como uma com-

plexidade mais acentuada do que o ato de falar. O autor mostra a oralidade como uma prática social estabelecendo a fala, o uso da língua, ou seja, a fala restringe-se ao uso de códigos e elementos que colaboraram para construção da oralidade dando forma e características.

Atuando de maneira dispersa no espaço, mas contínua no tempo, foram os [jesuítas] levando símbolos religiosos, morais, culturais estranhos às populações indígenas ou ribeirinhas, inseridos no imaginário indígena novos elementos, novos conteúdos que passariam a compor, no processo de assimilação cultural, justaposto à base cultura indígena, os fundamentos da cultura própria da expressão amazônica cabocla (LOUREIRO, 2000, p. 72).

Milton José de Almeida (1994) apontou que o cinema e a televisão (podemos estender o mesmo conceito para a internet) constituem o que ele chamou de “nova cultura oral”, pois reproduzem signos, discursos, falares, gestos, imagens de pessoas muito próximos ao que elas são na realidade. O corpo, enquanto mídia primária da oralidade, agora está presente nas inúmeras telas.

Dutra (2009) destaca que a Amazônia é circundada em um ambiente de diversas construções de sentidos. Porém ao debater sobre a região os discursos existentes realçam os sentidos que advêm dos contextos históricos e/ou da própria mídia, que dão visão estereotipada para a região. “Conta-se uma história, porém mostra-se uma evolução. Não se trata dos mesmos registros nem do mesmo tom”, relata Gaudreault (1999, p. 91) sobre a produção midiática, especialmente as filmicas.

A produção fílmica empreende tentativas de evidenciar um contexto, a partir de um ponto de vista, a fim de reproduzir uma essência, que se pretende criar, um real-imaginativo através de um novo olhar. Napolitano (2005, p. 237) aponta que é possível relatar o cinema como um desdobramento da realidade, pois

Ao articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais, ou seja, seus códigos internos de funcionamento e as representações da realidade histórica e social nelas contidas (seu conteúdo “narrativo” propriamente dito) é possível relatar o cinema como um desdobramento da realidade.

Essa percepção visual – que é simulada pelo desdobramento da realidade – dialoga com o contexto social, cultural e simbólico, pois “os símbolos são os elementos formadores de uma linguagem, considerados uns com relação aos outros enquanto eles constituem um sistema de comunicação ou de aliança, uma lei de reciprocidade entre os sujeitos” (ORTIGUES, 1962, p. 45). Sendo elementos propulsores que colaboram para formação do imaginário. Cenário, personagens, contexto histórico abordado no roteiro cria um imaginário, instantâneo ao telespectador, que acaba sendo um reflexo de um tempo real-imaginado.

Bachelard (1988) aposta que a manipulação de matéria tem como consequência a (re)formação de uma realidade a partir do imaginário poético. A materialidade para esta pesquisa está evidenciada na proposta da animação, ou seja, no processo criativo. Como destacou o autor, o curta de animação, como foi concebido, pode inferir a construção da realidade/imaginário sobre a Amazônia. Estas características advêm do comportamento dos personagens, seus movimentos, expressões idiomáticas, expressões corporais, da vestimenta, do cenário e o roteiro. Assim todos os elementos áudio e visuais são direcionados para criar e edificar uma narrativa que propõe simular a criação de um imaginário que se estabeleça e se configure na visualidade do receptor.

A construção simbólica, que envolve signos, começa a se interligar com a construção do imaginário, já que “entre outras constantes, a imaginação tem sempre uma tendência a aumentar uma imagem até o infinito, a privilegiar a verticalidade, a se enriquecer com o contato das resistências e das lutas, a transformar o difuso em movimentos” (PITTA, 2005, p. 53).

Verificamos que no ato da criação fílmica, o diretor se propõe ir além da representatividade, busca estabelecer seu olhar sob determinada realidade. Desta forma, o imaginário está em um jogo labiríntico entre o real e o imaginário, operando no fantástico e, assim, desperta no espectador um novo campo de experiências, permitindo analisar a sociedade não apenas da perspectiva racional, mas, também, de um mundo repleto de simbolismos. Ao relacionarmos o filme aos con-

ceitos de consumo, concordamos com Douglas e Isherwood (2009) ao afirmarem que esse processo cultural é enriquecido por elementos simbólicos postos em circulação (movimento) – no caso, consumo fílmico ou consumo midiático – e, por sua vez, “podem determinar a evolução da cultura” (p. 113), pois é através das ações e acontecimentos que integram a sociedade que se estabelece um direcionamento do que pode ser ou não explorado culturalmente.

POROROCA: MITO

Forjados na oralidade, lenda e mito são transmitidos por geração a geração integrando o campo cultural da sociedade. Conforme Eliade (2010), as lendas e mitos se perpetuam no tempo se modificando conforme os contextos políticos e/ou sociais, se adaptando à realidade de cada comunidade/civilização a fim de legitimar e/ou criar mecanismo de proteção sobre determinado acontecimento.

O Folclore existe em toda a sociedade e compreende o conjunto orgânico das maneiras de pensar, agir, sentir e reagir dos homens, produto histórico de conhecimentos e experiências acumuladas e da interação mútua dos indivíduos na mesma convivência, independentemente de sua posição de classe e de origens étnicas (Vilena, 1997, s/p.).

Desta forma, o mito integra o campo social da humanidade acumulando simbolismos e sendo enriquecidos no significado direcionando modos de interagir e ver a vida, o mundo e o outro. Para esta pesquisa, tomamos o mito como “um espelho que reflete a imagem e os pensamentos de uma sociedade através de suas crenças. [...] via de acesso às estruturas básicas do pensamento e do comportamento humano” (SILVEIRA; SAMPAIO, 2012 p. 24).

Consideramos, ainda, que

[...] os mitos se transformam. Estas transformações que se operam de uma variante a uma outra do mesmo mito, de um mito a um outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos, ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir

como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sair um outro mito (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 91).

Assim, ao refletirmos sobre a região Amazônica nos deparamos com uma diversidade de lendas que se entrelaçam na memória individual e coletiva, nos levando a crer que o mito amazônico – enquanto sistema composto por vários mitemas, monomitos, lendas, fábulas, imagens e discursos – é a base que sustenta a identidade da região independente da forma em que se apresenta. Icamiabas, Cobra Grande, Boto, Mãe d'Água, Iara, Curupira, entre outros seres encantados da Amazônia, são personagens e narrativas que retratam contextos culturais, a ponto de compor a realidade social da região e em projeções (no geral midiáticas) para as demais regiões do Brasil e para o mundo. Assim, quanto mais estudarmos as lendas Amazônicas, poderemos evidenciar os seus significados, mitificação, magicização e circulação no imaginário em diferentes níveis, regional, nacional e internacional. A exemplo a lenda da Pororoca:

Diz a lenda que, antigamente, a água do rio era serena e corria de mansinho. As canoas podiam navegar sem perigo. Nessa época, a Mãe d'Água, mulher do boto Tucuxi, morava com a filha mais velha na ilha de Marajó. Certa noite, elas ouviram gritos: os cães latiam, as galinhas e os galos cocorocavam. O que é? O que não é? Tinham roubado Jacy, a canoa de estimação da família...

Remexeram, procuraram e, nada encontrando, a Mãe d'Água resolveu convocar todos os seus filhos: Repiquete, Correnteza, Rebujo, Remanso, Vazante, Preamar, Repona, Maré Morta e Maré Viva. Ela queria que eles achassem a embarcação desaparecida. Mas passaram-se vários anos sem notícia de Jacy. Ninguém jamais a viu entrando em algum igarapé, algum furo ou mesmo amarrada em algum lugar. Certamente estava escondida, mas, aonde?

Então, resolveram chamar os parentes mais distantes - Lagos, Lagoas, Igarapés, Rios, Baías, Sangradouros, Enseadas, Angras, Fontes, Golfos, Canais, Estreitos, Córregos e Peraus - para discutir o caso. Na reunião, resolveram criar a Pororoca, umas três ou quatro ondas fortes que entrassem em todos os buracos dos arrebaldes, quebrassem, derrubassem, escangalhassem, destruíssem tudo e apanhassem Jacy e o ladrão. Ficou determinado que a caçula da Mãe D'Água, Maré da Lua, moça danada, namoradeira, dançadeira e briguenta avisaria sobre qualquer coisa que acontecesse de anormal.

E foi assim que pela primeira vez surgiu em alguns lugares o fenômeno, empurrado pela jovem moça, naufragando barcos, repartindo ilhas, ameaçando palhoças, derrubando árvores, abrindo furos, amedrontando pescadores... Até hoje, sempre que Maré da Lua vai ver a família é um deus nos acuda! Ninguém sabe de Jacy e a Pororoca segue em frente destruindo quem ousa ficar na frente, cumprindo ordens do boto Tucuxi que, resmungando danado, diz: “Pois então continue arrasando tudo” (MORAIS, 2010, s/p).

Assim como a Amazônia, grande e exuberante, a onda da pororoca se apresenta com a mesma potencialidade da região. Os mitos amazônicos se apresentam a fim de evidenciar em uma totalidade, não imaginável. A modo de preservar os registros culturais, o cinema se apropria dos enredos construídos pela sociedade e massificam as lendas dando-lhes uma nova roupagem nacional, mas que não perde a sua essência histórica.

Etnografia do cinema de animação

A animação *A Onda – Festa na Pororoca* apresenta diversos personagens que são identificados a partir dos falares e sua representatividade na região, bem como pelo uso dos glossários culturais estabelecidos no filme. Logo nas primeiras cenas nos deparamos com os primeiros personagens – o Camarão e o Sr. Caranguejo (Figura 01).

Figura 01 – Personagens Camarão e Sr. Caranguejo



Fonte: Frame do filme *A onda – Festa na Pororoca*

Apressado, o Camarão vai ao encontro do Sr. Caranguejo que lhe chama para perguntar como está a organização da festa da pororoca. Durante a conversa, nota-se de imediato, o sotaque e a forma de se expressar do paraense no uso do “tu”, qual pode-se observar, como exemplo, no seguinte o diálogo inicial:

- *Camarão!*
- *Sim, caranga, quer dizer, Sr. Caranguejo! Chefinho! Amado patrão!*
- *Camarão, sabes me dizer que dia é hoje?*

No desenvolvimento do enredo, ao fundo do rio, as diversidades de espécies de peixes destacando os Candiru, espécie de peixe da região Amazônica (Figura 02).

Figura 02 – Personagens Candiru e Peixe Baiacu



Fonte: Frame do filme *A onda – Festa na Pororoca*

Ainda no fundo do rio, com vegetação aquática e alguns peixes em volta, destacam-se os Candiru, representado pelo peixe em preto, que tem característica do personagem brincalhão fazendo piadas típico da região, em seus dizeres:

— *Olha Baiacu?! Tua mãe! É baiacu.*

No decorrer da conversa, recepcionado os convidados da festa, as personagens vão apresentando algumas espécies típicas da região. Do fundo do rio às margens da floresta, acompanhado de uma sonoplastia de mistério, a câmera vai emergindo do rio e abrindo em panorama para apresentar a beleza exótica da Amazônia, traçadas por simbolismos da região.

Figura 03 – Cena da mata Amazônica na animação



Fonte: Frame do filme *A onda – Festa na Pororoca*

Evidenciada pelo verde, em diversas tonalidades, e marcada pela densidade da floresta, na imagem é possível perceber de forma simplificada a mata amazônica a partir de algumas espécies de plantas, registradas ao lado direito da imagem. Durante a cena a câmera fecha nos personagens apresentando o surfista, que pela forma de falar, retrata o turista avista a região e personagem do “baixinho” que apresenta um determinado conhecimento sobre as histórias dos mitos da Amazônia. (Figura 04)

Figura 04 – Cena da mata Amazônica na animação



Fonte: Frame do filme *A onda – Festa na Pororoca*

A inserção das personagens, o surfista e o gordinho, assim como apresentado na animação sucinta a curiosidade do turista em desvendar/conhecer a região amazônica. Marcados pela variação linguística, forma de interação entre os personagens, assim como suas vestimentas.

A animação, também, envolve personagens/mitos amazônicos integrando a interação deste com as personagens “turistas”. A personagem Felica, trazendo a construção da identidade da Matinta Perera; a Mãe d'água, um dos mitos amazônicos, lembrando a medusa na forma que foi representada. (Figura 05)

Figura 05 – Personagens Felica e Mãe d'água



Fonte: frame do filme *A onda – festa na Pororoca*

– Moço, uuu cê tem tabaco?

Assim apresenta-se a personagem Felica na animação. Nesta frase, já se faz a referência de qual mito se mostra na animação. Nota-se que a personagem é tida como uma narradora – mito contando o outro mito – pois é ela que dá a narrativa da lenda de Mãe d'Água para explicar o fenômeno da pororoca. Nota-se, então, que sob a influência indígena e africana, os mitos e lendas da floresta amazônica, em sua grande parte, são enraizadas nos heróis indígenas a exemplo o Iapuru e Iara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observarmos a presença de imagens e discursos míticos na composição do imaginário Amazônico através da animação *A onda – Festa na Pororoca* (2005), ponderamos que o mito exerce uma marcante representatividade na esfera da construção coletiva e individual sobre o imaginário e construção identitária da região Amazônica. Desta forma, elementos culturais e simbólicos são lançados no processo criativo da animação que acabam por evidenciar características culturais como – oralidade, vocabulário, comportamento e, principalmente, a cultura local.

Assim, a animação se torna um sistema de ampliação e de disseminação cultural do Estado do Pará, pois a presença dos mitos – Mãe d'Água e Matinta Perera – torna-se um meio de trazer à luz da narrativa o misticismo, o pensamento mágico e o fantástico. O filme, portanto, garante a pós-vida do mito.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo, Cortez: 1994.

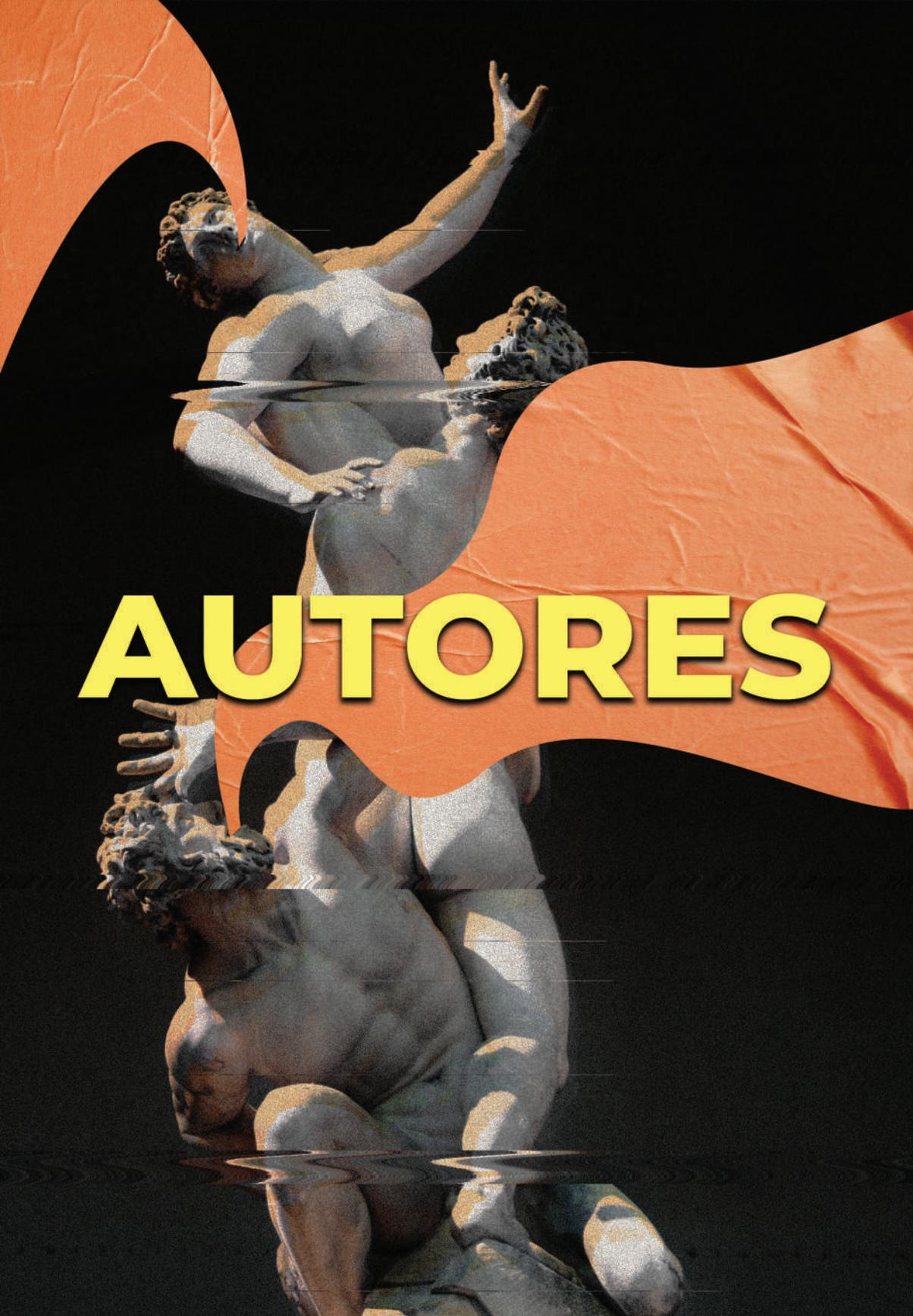
BACHELARD, Gaston. **A poética do devanrio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad.: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CAMARGO, Hertz Wendel de. **Mito e filme publicitário**: estruturas de significação. EDUEL, 2013.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- DUTRA, Manuel Sena. **A natureza da mídia**: os discursos da TV sobre Amazônia, a biodiversidade, os povos da floresta. São Paulo: Annablue, 2009.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad.: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GAUDREAU, André. **Du littéraire ao filmique**. Paris: Éditions Nota bene, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad.: Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 2000.
- MARCUSHI, Luiz Antônio. **Da fala para escrita**: atividades de retextualização. São Paulo Cortez, 2001.
- MORAIS, Raimundo. **A lenda da Pororoca**. 2010. Disponível em: <http://grupocontoconto.blogspot.com/2010/02/lenda-da-pororoca.html>. Acesso em: 27 maio 2019.
- NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289.
- ORTIGUES, Edmond. **Le discours et le symbole**. Paris: Aubier, 1962.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Ritmos do imaginário**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.
- SILVEIRA, Carlos Roberto da; SAMPAIO, Meire Aparecida. Das Águas Míticas Do Stygian: Reflexos Da Personificação De Narciso Sobre A Sociedade

Contemporânea. **Revista Theoria - Revista de Filosofia da Faculdade Católica de Pouso Alegre**, Vol. IV nº.11. 2012. São Carlos-MG. Disponível em: http://www.theoria.com.br/edicao11/das_aguas_miticas_do_stygian.pdf . Acesso em: 27 maio 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre A Análise Fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Fundação Getúlio Vargas, 1997.



AUTORES

A U T O R E S

CAIO VITOR MARQUES MIRANDA

Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2016) com pesquisa em Literatura e Ensino. Licenciado em Letras Espanhol (2013) pela Universidade Estadual de Londrina e em Letras Português pela FAPAN (2019), especialista em Docência no Ensino de Literatura (2018) pela Faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras (FACEL) e especialista em Literatura contemporânea pela Universidade Dom Bosco (2018). Possui experiência na área de Letras Vernáculas e Espanhol. Atualmente é professor de Literatura nos Colégios e Cursos pré-vestibulares de Londrina e região, e professor colaborador no curso de Letras Espanhol da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

CAMILA RESENDE OTTONI

Discente da 12ª etapa do curso de Medicina da Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP). Atuou como membro: da Liga Acadêmica Amigos da Alegria e da Liga Acadêmica de Ginecologia e Obstetrícia; do Centro Acadêmico Dutra de Oliveira (CADO); e da International Federation of Medical Students Association (IFM-SA)/Brasil. Fez estágio de férias em Ginecologia e Obstetrícia no Hospital Santa Casa de Misericórdia de Ribeirão Preto e estágio eletivo em Cirurgia Vascular no Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência de Ribeirão Preto.

CAROLINA VALENTIM LOCH

Mestranda do Programa de Pós Graduação em Linguagens (DALIC) da UTFPR; Graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda, pela Universidade Positivo (2011) e especialista em Comunicação e Cultura - Interfaces, pela Universidade Positivo (2014), é coordenadora institucional na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba e curadora independente.

CONCEIÇÃO MARIA ALVES DE ARAÚJO GUIARDI

Possui curso técnico em contabilidade, graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Estadual de Goiás (1999). Graduada em Pedagogia - IESGO. Especialista em Terapia familiar, pela Universidade Cândido Mendes. Mestre em Letras - Universidade Federal de Uberlândia. Doutoranda em Estudos Linguísticos, pela Universidade Federal de Uberlândia. Possui Curso de Inglês pelo C.C.A.A, professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal de Língua Portuguesa desde 1999. Atuou como professora da Faculdade do Planalto Central - FAPLAC, de leitura e produção de texto e comunicação empresarial, para cursos de Pedagogia e Administração e como professora do curso de Pós-graduação (Especialização) em Educação Infantil e Psicopedagogia Institucional. Possui experiência com ensino superior, médio e ensino fundamental, aceleração da aprendizagem e educação integral. Participou como delegada em GT para reformulação do Currículo da Educação Básica do Distrito Federal. Seu trabalho é voltado para a área de letramentos/Multiletramentos/Multimodalidade/Gêneros Discursivos/O gênero Histórias em quadrinhos/Linguística Sistêmico - Funcional. Tem experiência em coordenação e supervisão pedagógica. Membro do Grupo de Pesquisas e estudos em Análise de Discurso Crítica e Linguística Sistêmico Funcional, da UFU, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Participa da equipe executora do projeto liderado pela professora Dra Maria Aparecida Resende Ottoni, O Portal do Professor: contribuições e implicações para o ensino de Língua Portuguesa na Educação Básica no Triângulo mineiro. Cursando doutorado, em Estudos linguísticos, pela Universidade Federal de Uberlândia. Integrante do Projeto GÊNEROS, DISCURSOS E IDENTIDADES NA SOCIEDADE BRASILEIRA, coordenado pela professora Dra. Maria Aparecida Resende Ottoni.

DAIANA ROSA KELLING SANTURION

Especialização em Língua Portuguesa e Literatura, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná -UTFPR (2018); Especializa-

ção em Educação Profissional Integrada à Educação Básica, na Modalidade Educação de Jovens e Adultos PROEJA, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná -UTFPR (2010); graduação em Letras Português e respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria -UFSM (2004) e graduação em Letras Espanhol e respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria -UFSM (2002). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, gêneros textuais, ensino de Língua Portuguesa e Língua Espanhola.

DANIELE AGUIAR BARIÃO

Bacharel em Desenho Industrial com Habilitação em Programação Visual (UEL). Especialista em Mídias na Educação (UNICENTRO). Pós-graduanda em Artes Visuais (UEM) e em Mestrado em Estudos de Linguagens - Linguagem e Tecnologia (UTFPR). Participa do Grupo de Pesquisa (UTFPR), cadastrado no CNPq, Estudos em Comunicação Organizacional: Cultura, Discursos e Processos Identitários, como integrante do Observatório Paranaense de Mídia. É professora com passagem pela UEL, FAIP, SEE-SP e UNESP.

DOUGLAS JUNIO FERNANDES ASSUMPÇÃO

Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia - UNAMA. Doutor em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). É membro dos Grupos de Pesquisa Interações e Tecnologias na Amazônia - ITA (UFPA/UNAMA/CNPq), Estudos de Capital Social e Cultural no contexto da mídia contemporânea (UNAMA/CNPq) e Journalisme à l'heure du numérique - JAND (Université Lumière Lyon 2 / Paris - França).

GILDO ANTÔNIO VICENTE DA SILVA

Mestrando do Programa de Pós Graduação em Linguagens (DALIC) da UTFPR; Graduado em Jornalismo, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Com desenvolvimento técnico na área de

montagem audiovisual, especialmente na categoria documentários. Início das atividades acadêmicas com projetos de fotojornalismo e fotografia documental. Realizou cursos de extensão na área de economia para profissionais da imprensa, fotografia de rua e comunicação comunitária. cursou graduação em Análise e Desenvolvimento de Sistemas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Cursa especialização em Produção de cinema e mercado audiovisual na Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

HERTZ WENDEL DE CAMARGO

Doutor em Estudos da Linguagem, UEL (2011); Mestrado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP (2006); graduações em Jornalismo e Publicidade e Propaganda (1995). Atua no ensino superior desde 2002. Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), curso de Publicidade e Propaganda. Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPR. Autor do livro “Mito e filme publicitário: estruturas de significação” (Eduel, 2013) – Finalista na categoria Comunicação do Prêmio Jabuti 2014. Pesquisador das áreas relacionadas a Imagem, Imaginário, Antropologia e Consumo. Líder do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade, da UFPR. Coordenador do projeto de extensão SINAPSE – Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, da UFPR.

JULIANA MARIA GRECA

Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2016), pós-graduada no curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2013) e no curso de Especialização Fundamentos do Ensino da Arte pela Faculdade de Artes do Paraná (2003), possui graduação em Licenciatura em Educação Física pela Universidade Federal do Paraná (2001) e é Bacharel em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (2018). Desde 2013 é professora na Universidade Tecnológica Fe-

deral do Paraná, atuando no Departamento Acadêmico de Estudos Sociais - DAESO como professora de Arte e coordenadora do Links - Núcleo de Dança UTFPR . Também atua como docente na especialização em Artes Híbridas (2015, 2017 e 2018) e é membro desde 2017 do Programa de Extensão TECSOL - Incubadora de Economia Solidária e Tecnologia Social da UTFPR. Como pesquisadora, seu principal interesse se relaciona à investigação de metodologias de ensino não tradicionais, sobretudo para dança, como também em problematizar a produção em Dança Contemporânea com o intuito de compreender, articular e fomentar criticamente a dança como produção cultural contra-hegemônica.

KAREN SALES BORTOLINI

Doutoranda em Comunicação e Linguagens - Linha de Cinema e Audiovisual, na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Mestra em Comunicação e Linguagens - Linha de Cinema e Audiovisual, pela UTP; pesquisadora do Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais, do PPGCOM/UTP (Grudes). Possui MBA em Gestão da Comunicação Empresarial, pela UTP, com certificado de melhor Trabalho de Conclusão de Curso nesta pós-graduação. Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela UTP (2006), com prêmio de melhor Trabalho de Conclusão de Curso pela escrita de livro reportagem. Experiência com mais de 10 anos área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo Especializado. Possui curso de Metodologias Ativas pelo Isae/FGV; e de Edição de Vídeo pelo Sesc PR. Experiência com 10 anos em Assessoria de Imprensa, redação para veículos impressos (jornal e revista) e web; e revisão. Direção, produção e roteiros para documentários. Roteiros, reportagens, apresentação e edição para Telejornalismo. É professora da Pós-graduação de Produção e Revisão Textual da FAE, do Módulo de Produção e Revisão do Texto Jornalístico/ Roteiro de Cinema e Publicidade e Propaganda; lecionou as Disciplinas de Metodologia de Pesquisa Científica I e II, na FACET.

LAYANE CAMPOS

Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia, mestra em Educação pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (2017), graduada nos cursos de licenciatura em Letras Português/Inglês, pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (2015) e bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (2013). Membro do Grupo de Pesquisas e Estudos em Análise de Discurso Crítica e Linguística Sistêmico-Funcional, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Membro do corpo editorial do Congresso Nacional Universidade, EAD e Software livre (UFMG). Atuou como professora do curso de Licenciatura em Educação do Campo (LEC), na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Foi professora em curso de Português como Língua Estrangeira, vinculado ao NuLi (Núcleo de Línguas), na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Tem experiência em produção de material didático-pedagógico em instituição de ensino superior. Atualmente, participa da equipe executora do curso de extensão intitulado por Análise de Discurso Crítica: subsídios para a pesquisa e para o ensino, liderado pelas professoras Dra. Maria Aparecida Resende Ottoni e Dra. Maria Cecília de Lima, e tem investido em pesquisas sobre o ensino de Língua Portuguesa, sobre a teoria Enunciativa e sobre Análise de Discurso Crítica (ADC), vertente de linha inglesa.

MARIA APARECIDA RESENDE OTTONI

Possui graduação em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal de Uberlândia (1988), mestrado em Linguística pela Universidade Federal de Uberlândia (1999) e doutorado, também em Linguística, área de concentração Linguagem e Sociedade, pela Universidade de Brasília (2007). Fez um estágio de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob a orientação do prof. Dr. Carlos Gouveia. Ministrou aulas de Língua Portuguesa

e Literatura Infanto-Juvenil para turmas de 5º ao 8º ano, na Escola de Educação Básica da UFU, onde também atuou como coordenadora da CARO Aluno e Professor - Coordenação Acadêmica para a Relação e Orientação ao Aluno e Professor. Ministrou ainda aulas em diferentes cursos em faculdade particular. Atualmente, é docente dos cursos de Letras e de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal de Uberlândia, e dos Programas de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Mestrado Profissional em Letras (Profletras). Foi coordenadora local do Profletras. Seu trabalho é voltado para o ensino de Língua Portuguesa, a análise crítica do discurso, os gêneros discursivos, para a análise da constituição/representação das identidades e para o humor.

MARIA CÉLIA MARTIRANI

Maria Célia Martirani Bernardi Fantin (Maria Célia Martirani) estudou no Colégio Dante Alighieri de São Paulo - SP, graduou-se em Direito pela Faculdade de Direito da USP e em Língua e Literatura Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (D.T.L.L.C da F.F.L.C.H.) da USP, tendo sido orientada pela prof^a Dr^a Aurora Fornoni Bernardini. Sua tese: “Sustentação instável: a intertextualidade em Alessandro Baricco” já está disponibilizada no Banco de teses da USP. É, também, Mestre em Língua e Literatura Italiana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (D.L.M. da F.F.L.C.H.) da USP, tendo obtido o título com distinção e louvor e seu trabalho: “A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós” indicado à publicação no Brasil e na Itália, foi publicado em livro, em inglês com o título: “The art of narrative in Alessandro Baricco” pela Verlag Dr. Müller Editora. Traduziu e prefaciou o livro de ensaios literários “Alfabetos” de Claudio Magris pela editora da UFPR (2012). É colaboradora oficial da Revista Ideias - Travessa dos Editores - PR e do Jornal Rascunho da Letras & Livros Ltda - Curitiba - PR. Vem publicando diversos artigos em revistas e anais de congressos, além de

participar da área de Jornalismo Cultural com resenhas, entrevistas e contos (ficção). Sua pesquisa se desenvolve na área de Narrativa Italiana Contemporânea e Literatura Comparada. É membro do grupo de pesquisa: “A tradição estilística e literária italiana de Dante a Tasso e sua presença na cultura ocidental” sob orientação da prof^a Dr^a Maria Cecília Casini (USP). É membro da Associação Brasileira de Professores de Italiano (A.B.P.I.) e da Associazione Internazionale dei Professori di Italiano (A.I.P.I.) e participa dos grupos de pesquisa “Literatura e outras artes” do Programa de Pós- Graduação em Letras - Estudos Literários da U.F.P.R. (liderado pela prof^a Dr^a. Célia Arns de Miranda - UFPR), e do “Núcleo de Estudos Meditêrânicos” (NEMED - UFPR, coordenado pela profa Dr^a Marcella Lopes Guimarães). É colaboradora oficial do Jornal de Literatura Ras-cunho (Curitiba, PR). Ingressou no Pós-Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras:Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná - UFPR em agosto de 2015, concluído em 2017, com pesquisa sobre as “Representações cinematográficas italianas contemporâneas sobre a condição do migrante”. Foi professora do Departamento de Letras Modernas da área de Italiano da UFPR (Universidade Federal do Paraná). Hoje atua como tradutora, crítica literária e escritora. Editou o primeiro livro de contos “Recon-tando” pela Edicon - São Paulo-SP, em 1993 e o segundo, também de contos: “Para que as árvores não tombem de pé/ Affinché gli al-beri non cadano in piedi” em edição bilíngue: Português e Italiano, como autora e co-tradutora, pela Travessa dos Editores - Curitiba - PR em 2008. Publicou também por Franco Cesati Editore (Firenze): “Lucida follia: saggi di letteratura - dal boom ispano americano ad Alessandro Baricco” em 2016.

MARIANA CRISTINA MARINO

Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR), com linha de pesquisa em Literatura e outras lin-guagens. Mestra em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológi-ca Federal do Paraná (UTFPR), na área de concentração Estéticas

Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia. Atualmente desenvolve pesquisa em Literatura e Ecocrítica. Possui graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, Ecocrítica e Ensino de Língua Estrangeira.

MARIO HENRIQUE FELGUEIRA PAVANELLI

Possui ensino médio completo pelo Colégio Adventista, do município de Campo Mourão, Paraná. Graduando do curso de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), de Curitiba. Atuou como Monitor da disciplina de Geometria Descritiva, como Responsável por Assuntos Acadêmicos do Centro Acadêmico Vilanova Artigas, CAVNA, como Assessor de Comunicação e Marketing da Tetris Empresa Júnior e Membro Discente Suplente no Colegiado do Curso de Arquitetura e Urbanismo. Atualmente atua como Membro Discente Suplente do Conselho Departamental e bolsista voluntário do grupo de pesquisa do CNPq “Cidade, Meio Ambiente e Políticas Públicas”.

MAURINI DE SOUZA

Doutora em Sociolinguística (texto publicitário Brasil - Alemanha) e mestra em Letras (Dialética no Teatro de Bertolt Brecht) pela Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em Comunicação Social Jornalismo, graduação em Letras Alemão e graduação em Letras Português pela Universidade Federal do Paraná. É professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), no programa de mestrado em Estudos de Linguagens (PPGEL) e nas graduações de Comunicação Organizacional e Letras. Tem experiência nas áreas de Comunicação, Ciências Sociais e Literatura dramática, atuando principalmente nos seguintes temas: texto jornalístico e publicitário, questão agrária brasileira e teatro político-social.

PATRÍCIA MARCONDES DE BARROS

Professora Adjunta da Universidade Estadual de Londrina (Departamento de História/UEL). Pós-Doutora em Literatura, Cultura e Tradução pela Universidade Federal de Pelotas (PNPD-CAPES). Doutora em História e Sociedade (Identidades Culturais, Etnicidades, Migrações) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP, 2007), com trabalho sobre a imprensa alternativa de cunho underground, proliferada nos anos de ditadura militar. Mestre em História e Sociedade (Política: Ações e Representações), pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/FAPESP, 2002) com trabalho sobre a imprensa alternativa no Brasil, tendo como eixo norteador, as obras do jornalista e escritor Luiz Carlos Maciel. Especialista em História Social, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL, 2000), com trabalho monográfico sobre identidade nacional e Tropicalismo. É autora do livro “Panis et Circenses”: a ideia de nacionalidade no Movimento Tropicalista (EDUEL, 2000) e organizadora do livro “Sol da Liberdade” (Editora Vieira & Lent, 2014) de autoria do jornalista, roteirista de TV e filósofo, Luiz Carlos Maciel. Participa atualmente dos seguintes grupos de pesquisa: Laboratório de estudos e pesquisas em história, moda e cultura (Departamento de História, Universidade Estadual de Maringá), ECOS - Estudos Contemporâneos de Mídia e Cultura (Departamento de Comunicação Social, Universidade Estadual do Centro Oeste), o GEPOC (Grupo de estudos de poesia contemporânea - UFU) e GEPEHED - Grupo de Estudos e Pesquisas em Ensino, História e Educação (Departamento de História, Universidade Federal da Grande Dourados). Atualmente, suas pesquisas abarcam a Produção Literária Independente brasileira na década de 1970, o Ensino de História e a Formação Docente na contemporaneidade.

RAQUEL GUIDOLIN DE PAULA

Acadêmica do sétimo período do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) (2016-atual). Atuou como responsável por Assuntos Acadêmi-

cos e Comunicação do Centro Acadêmico Vilanova Artigas, CAV-NA, gestão 2017. Atualmente atua como Membro Discente Titular do Conselho Departamental de Arquitetura e Urbanismo da UTFPR (2018-atual).

RITA MIRÉLE PATRON CHAVES

Arquiteta e Urbanista. Graduada em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Pelotas, Especialista em Ensino e Pesquisa na Arquitetura na Universidade Ritter dos Reis, Mestra em Teoria e História da Arquitetura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Professora de Cursos de Pós- Graduação na Universidade Positivo, Unipar e IPOG. No campo acadêmico atua e investiga sobre os seguintes temas: Projeto de Arquitetura, Teoria e História da Arquitetura, Arquitetura Moderna, Arquitetura Industrial, Patrimônio e Memória. Atua como arquiteta e designer de interiores em Curitiba, PR e colabora em projetos de arquitetura e interiores com o escritório de interiorismo Adela Cabré, em Barcelona, Espanha, e com diversos escritórios no Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Possui experiência em projetos arquitetônicos, executivos, de interiores e gerenciamento de obras no Brasil, Espanha e França.

ROBERTA STUBS PARPINELLI

Artista, pesquisadora e psicóloga com doutorado em psicologia com ênfase em arte, gênero e produção de subjetividade pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Assis. Possui graduação em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá (2005), especialização em Saúde Mental e mestrado em História da Educação pela mesma instituição. Com trabalhos em fotografia, vídeos, instalações e objetos em resina, a artista tem explorado temas como o corpo, o tempo, a memória, o vazio e o transbordamento subjetivo. Possui experiência na área de psicologia, arte contemporânea e gênero,

com ênfase em processos de subjetivação na contemporaneidade e políticas inventivas da vida.

VANESSA FERREIRA DOS SANTOS QUIRINO

Graduada em Letras Português/Inglês, em 2012, pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), pela CAPES, de 2010 a 2012. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2015). Especialista em Produção e Revisão Textual, pela FAE Centro Universitário (2017).

YURI AMAURY PIRES MOLINARI

Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Possui Mestrado em Letras pela mesma instituição (2019) e graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2015). Tem interesse nas áreas de Semiótica, Literatura de Língua Francesa, Poesia, Tradução e Análise Musical.

