Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Hertz Wendel de Camargo
(Orgs.)

imagem, mídia e violência

SYNTAGMA

Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Hertz Wendel de Camargo
(Orgs.)

imagem, mídia e violência

Londrina,
dezembro de 2016.

SYNTAGMA

Copyright © 2016, Syntagma Editores Ltda.

Capa > Daiane Alícia Lohse
Planejamento Gráfico > Daiane Alícia Lohse
Coordenação Editorial > Celso Mattos
Revisão > Felipe Soares
Ficha catalográfica > Tércia Merizio, CRB 9-1248
Produção Eletrônica > Syntagma Editores

Conselho Científico Editorial >
Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)
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)

UM48i Imagem, mídia e violência/organizada. por Rosani Úrsula Ketzer Umbach; Hertz Wendel de Camargo – Londrina, Syntagma Editores, 2016.
532 p.

ISBN: 978-85-62592-25-6

1. Artes (700) 2. Cinema. 3. Literatura I. Título. II. Umbach, Rosani Úrsula Ketzer. II. Camargo, Hertz Wendel de.

CDU - 791-2/82-09

SYNTAGMA

Syntagma Editores Ltda., Londrina (PR), 01 de dezembro de 2016
www.syntagmaeditores.com.br

sumário

imagem & mídia

15 Literatura e resistência no cinema: *Fahrenheit 451*, Equilibrium e a distopia analfabeta
Anderson Amaral de Oliveira

51 À beira de um ataque de nervos: anestesia e sinestesia em violência gratuita
Alexandre Torresani de Lara

73 A estética da violência nos espaços urbanos do cinema de ficção latino-americano contemporâneo (1990-2015)
Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho

105 Entre imagem e narrativa: a representação da violência no filme *Dogville*, de Lars Von Trier
Raquel Antunes Silva
Gustavo Ellwanger Calovi

139 O “extra campo”: resistência e violência nas transmissões do *Mídia Ninja* durante a Copa do Mundo no Brasil
Antonio Augusto Braighi

173 A (hiper)violência nas mídias: uma análise benjaminiana da cultura e da barbárie na era digital
Edemir Jose Pulita

217 Admirável mundo novo (da publicidade): onde a violência não entra
Aryovaldo de Castro Azevedo Junior
Hertz Wendel de Camargo

243 Cuidado de mãe: a violência simbólica e o reforço do mito do amor materno nas páginas do caderno *Viver Bem*
Maristela Scremin Valério

literatura & violência

267 Violência, memória e histórias de um menino: *O rei branco*, de György Dragomán
Rosani Úrsula Ketzer Umbach

285 Entre o "quarto de despejo" e a "sala de visitas": identidade e violência em Carolina Maria de Jesus
Adriana Yokoyama
Valéria Fabrício

327 Testemunhos do inferno: Primo Levi, Claudio Magris, Yann Martel, Roberto Saviano e Svetlana Aleksiévitch
Maria Célia Martirani

355 Memórias e identidades: ambivalências em *Hello, Dolly!*
Adriane Cherpinski

383 *Tropical sol da liberdade*: quem são as testemunhas?
Andrea Quilian de Vargas

413 Do *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago: a dialética constituinte e propositiva
Deivis Jhones Garlet

433 Diáspora e violência em *Os Emigrantes*, de W. G. Sebald
Carla Lavorati

455 A violência racial e o estatuto hierarquizado da personagem em *Xefina*, de Juvela Bucuane
Chimica Francisco

485 *Os anéis de saturno*: cristais, partículas e fragmentos de melancolia em W. G. Sebald
Luciano Melo de Paula

507 Entre ficção e realidade: a face política e resistente de Clarice Lispector nas crônicas observações sobre *O direito de punir* e *Mineirinho*
Adriana Yokoyama

prefácio

IMAGEM, MÍDIA E VIOLÊNCIA

O livro "Imagem, Mídia e Violência" é fruto das pesquisas realizadas pelos grupos de pesquisa em Literatura e Autoritarismo, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UFSM); e o grupo ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (PPGCOM-UFPR). O livro tem como proposta apresentar pesquisas, reflexões e apontamentos sobre a relação entre imagem, mídia e violência.

Em diferentes contextos históricos, a sociedade buscou formas de expressão, linguagens e artes que representaram suas realidades e ganharam discursos, ideologias, resistências. Do mito à mídia, os dramas humanos foram traduzidos imageticamente. Mas devemos ampliar o conceito de imagem. *Imago* era a palavra romana para designar uma máscara mortuária, espectro ou alma do morto, do ente querido. *Imagem*, portanto, é sempre a presença de uma ausência (morte) ou a ausência de uma presença representadas por distintos meios, pela imaginação, por outros sentidos além do visual, imagens arquetípicas e proprioceptivas. Artes como o cinema e a literatura, bem como as narrativas midiáticas, são exímios operadores do imaginário cultural por meio das imagens, por meio dessas imaterialidades – que não existem fisicamente, mas que influem tanto nossos comportamentos e interpretações do mundo.

O livro “Imagem, mídia e violência” apresenta as investigações concluídas de mestres e doutores e em andamento de pesquisadores de distintas universidades brasileiras, entre elas Universidade de Brasília (UnB), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO), Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Os artigos estão divididos em duas partes. Na primeira parte, com o tema *Imagem & Mídia*, os autores abordam o tema da violência no cinema, na televisão, publicidade e internet. Na segunda parte, *Literatura & Violência*, os autores focalizam as formas de violência e suas simbologias na literatura, evidenciando a capacidade da escrita literária em representar as vítimas e de lhes dar voz. Esperamos contribuir com o debate e a reflexão sobre essa temática tão contundente quanto atual: a violência e suas representações artísticas e midiáticas. Boa leitura!

Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach (UFSM)
Dr. Hertz Wendel de Camargo (UFPR)
Os Organizadores

imagem & mídia

1

1

LITERATURA E RESISTÊNCIA NO CINEMA: *FAHRENHEIT 451*, *EQUILIBRIUM* E *A DISTOPIA ANALFABETA*

Anderson Amaral de Oliveira[1]

Antônio Cândido em seu memorável texto Direito à literatura[2] defende a ideia de que a arte e a literatura estão presentes em todas as culturas, tal que a possibilidade de entrar em contato com algum tipo de fabulação nos liga a um elemento comum, universal aos seres humanos, ou seja, a capacidade de sentir e de sonhar, constituindo-se, portanto, em uma manifestação de linguagem indispensável à humanização.[3] [4]

Nesse sentido, o uso da palavra poética torna-se o

1 Professor do curso de Letras Português e Inglês da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ). Possui graduação em Letras com ênfase em língua inglesa e suas literaturas pela UNIJUÍ, mestrado Letras pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM e aluno Especial de Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É coordenador do laboratório de Ensino de Línguas da Unijuí, sendo membro do grupo do grupo de extensão Escola, Currículo, Conhecimento: Práticas Pedagógicas Integradas e Integradoras, do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar de Humanidades no Ensino Médio (GPEI/Unijuí) e do Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo (UFSM).

2 CANDIDO, 1995.

3 Ibid. p. 242.

4 Segundo Candido Ibid, p. 249: "Entendo aqui por humanização (já que tenho falado nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante."

modo, por excelência, de se penetrar nas camadas mais íntimas do ser humano, por meio das mais diversas tradições culturais e históricas que o constituem, produzindo significados com o mundo e com a palavra escrita, iluminando e sendo iluminado por todos os discursos e ideologias que lhe foram atribuídos ao longo de sua existência. Deste modo, é possível concordar que "a poesia vive nas camadas mais profundas do ser, enquanto a ideologia e tudo o que chamamos de ideias e opiniões formam os estratos mais superficiais da consciência[5]".

Partindo deste argumento, é igualmente válido o pensamento análogo, no qual negar o direito à literatura, à arte e, em último nível ao processo humano de fabulação, constitui-se em uma poderosa e efetiva forma de violência simbólica, pois, nega-se ao mesmo tempo a participação do indivíduo em universos de sistemas simbólicos, através dos quais lhe é possibilitado acessar o conhecimento e a construção do mundo[6], o reconhecimento da sua própria subjetividade e à alteridade.

Este trabalho realiza uma análise comparativa entre os filmes *Fahrenheit 451* dirigido por François Truffaut de 1966, baseado no livro homônimo de Ray Bradbury e *Equilibrium* dirigido por Kurt Wimmer de 2002, levando em consideração discussões teóricas sobre as formas de violência presentes nas narrativas fílmicas. A comparação entre os filmes se justifica por uma aproximação entre as formas de governo totalitárias e sua impossibilidade de tratamento à literatura, tal que se busca no controle e na restrição à arte barrar os proces-

5 MESCHONNIC, 2002.
6 Bourdieu, 1989, p. 8.

sos dialógicos humanos que possibilitem qualquer tipo de formação discursiva diversa à imposta pelo sistema, acarretando em um tipo esperado de cidadão.

Os filmes analisados se aproximam pela temática comum na qual se apresenta a pretensão ao poder e ao domínio ideológico totalitário, controlando e destruindo qualquer possibilidade de formação crítica e plural da história da humanidade, combatendo-se o sentir e a manifestação dos sujeitos pela cultura, pela memória e pela palavra poética, ao mesmo tempo em que os sentimentos humanos tornam-se distantes da realidade, pesados e até mesmo insólitos para os personagens que vivem as sociedades dos filmes analisados. Ambos os filmes perfazem críticas às consequências da alienação, da cultura de massa, e da insensibilização à linguagem humana, do mesmo modo em que lançam várias perguntas ao expectador: e se fôssemos obrigados a viver sem a literatura, que tipo de humanidade teríamos? Qual é esse conhecimento que só a literatura dá ao homem? Seriamos capazes de paixão se nunca tivéssemos lido uma história de amor, se nunca nos houvessem contado uma única história de amor?[7] Como seria se não nos fosse permitido o sentir?

Este trabalho considera alinhamento teórico e conceitual na tradição comparatista, devido a suas perspectivas interdisciplinares e interse-mióticas, de acordo com Carvalhal (1991); Roberto Acízelo de Souza (2006), Coutinho e Carvalhal (1994), bem como discussões mais recentes sobre a aproximação do comparatismo e dos

7 COMPAGNON, 2006, p. 36

Estudos Culturais tais como Alós (2014) e Sparemberger e Amaral (2015), de modo que,

> sobretudo é a primeira manifestação clara de que a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social). É o início do que hoje entendemos como o vasto campo das relações inter-semióticas. [...] (CARVALHAL, 1991, p. 11).

O objetivo principal desse estudo é aproximar o universo cultural das obras assinalando como elemento central a resistência pelo viés da literatura e seus caráteres distópicos, fazendo-se neste a clara distinção de que os objetos analisados são obras cinematográficas que problematizam a literatura, os livros e, por conseguinte, os problemas da literatura e da representação. É perfeitamente possível empregar o comparatismo para aproximar tais obras, considerando que,

> ademais, mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele "conta": qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (e mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão. [...] (AUMONT, 1995, p. 90).

Deste modo, visa-se igualmente problematizar a violência simbólica que permeia as relações desiguais de poder nas sociedades distópicas e como a literatura faz parte desta formação discursiva. Parte-se da censura, da violência simbólica e posteriormente do uso da violência física analisados como mecanismos de controle que ultrapassam o campo ideológico dos regimes, em nome de um suposto bem comum e da pretensa paz mundial.

Distopia e violência

> *Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal. E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela.*
> *(Gênesis 3:4-6[8])*

Fahrenheit 451 é uma obra cinematográfica lançada em 1966, dirigida por François Truffaut e baseada no livro homônimo de Ray Bradbury. O filme assume uma atmosfera de futuro distópico no qual os bombeiros (*Fireman*) são literalmente os homens do fogo, e não os responsáveis por sua extinção como estamos acostumados. Apresenta uma estética futurista, tal que o expectador tem contato com a visão de como seria a sociedade no futuro, com grandes TVs de tela plana, interativas, e bondes suspensos como transporte principal. Por outro lado,

8 SAGRADA, BÍBLIA. Disponível em:< https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3/4-6> Acesso em 10 abr. 2016.

a simbólica temperatura de 451 graus Fahrenheit (231º Celsius) torra as páginas dos livros apreendidos por estas insólitas autoridades, cuja missão é deveras nobre: livrar a humanidade do sofrimento que os livros trazem.

Montag, personagem principal da trama representado pelo ator Oskar Werner, é um bombeiro destacado dos demais pela sua competência e obediência estrita às regras, vislumbrando uma breve promoção. É elogiado pelo seu chefe, capitão do corpo de bombeiros, pois a dedicação que mantém ao ofício atende plenamente os requisitos necessários para a evolução em sua carreira, como observado no diálogo transcrito:

> Então a Capitão: À propósito, o que Montag faz em seu dia de folga? / Montag: Nada de mais, senhor. Corto a grama. / Capitão: E se a lei proibir? / Montag: Então eu a vejo crescer, senhor. / Capitão: Ótimo. Montag deve ouvir boas notícias em um dia ou dois[9]. (FAHRENHEIT 451, 1966, 7min 14s - tradução do autor).

O diálogo extremamente mecanizado referencia a completa entrega de Montag à sua atividade, tal que, identificando-se com ela, confirma e reproduz a ideologia da corporação e da ordem estabelecida. No diálogo que precede, Montag relata ao Capitão o fato de não ter olhado para que tipos de livros haviam sido apreendidos, em um total e forçado desinteresse pelo conteúdo desses. Além disso, é um perfeito exemplo da superficialidade na qual as relações humanas estão estabelecidas,

9 *Capitain: By the way...What does Montag do with his day off duty? / Montag: Not very much, sir. Mow the lawn. / Capitain: And what if the law forbids that? / Montag: Just watch it grow, sir. / Capitain: Good. Good. Montag might be hearing some exciting news in a day or two. FAHRENHEIT 451, 1966, 7min 14s)*

pois quanto mais acrítico e “artificial”, melhor. O diálogo entre Montag e o Capitão se dá após a primeira cena de ação do filme, na qual o podemos ver este insólito corpo de bombeiros em atuação, invadindo uma residência em busca de material ilícito, ou seja, diversos livros escondidos em todos os cantos da casa.

Digno de atenção especial, é o personagem perseguido em que aparece durante o filme, está sempre a comer maçãs. Na sua primeira cena, enquanto comia uma maçã tranquilamente em seu café da manhã (*imagem 1*), é avisado de que os bombeiros estavam à sua procura. A maçã, por sua vez, pode ser compreendida enquanto valor simbólico, estando primeiramente ligada ao pecado original, conforme citado na epígrafe dessa sessão.

Imagem 1 – A Maçã.

FONTE: Truffaut, 1966, 1min e 59s.

Segundo o Dicionário de símbolos de Juan Eduardo Cirlot (1992, p. 297),

> Maçã: Como forma semiesférica, significa uma totalidade. É símbolo dos desejos terrestres, de seu desencadeamento. A proibição de comer a maça teria vin-

> do, por isso, da voz suprema, que se opõe a exaltação dos desejos materiais. O intelecto, a sede de conhecimento é —como já sabia Nietzsche— apenas uma zona intermediária, entre a dos desejos terrestres, e da pura everdadeira espiritualidade[10] [...] (Tradução do autor).

A queda de Adão e Eva e a consequente expulsão do paraíso, passa primeiramente pela curiosidade, pela serpente e pelo desejo, não somente de conhecer, mas de provar, de mastigar e de digerir à moda antropofágica, ao ponto deste fruto tornar-se a própria carne do sujeito cognoscente. Deste modo, acessar e saborear este fruto proibido é recusar a lei, o poder, e a influência demiúrgica desta divindade do saber profano, oferecendo riscos à autoridade que se estabelece justamente pela ignorância. Esta cena ganha ares de prenúncio de queda quando um pobre bombeiro resolve comer uma maçã que o enigmático sujeito ali deixara, sendo repreendido por Montag com um tapa e um olhar de extrema reprovação.

O desejo de irromper as trevas da ignorância aproxima Adão e Eva, ao mito do Prometeu de Hesíodo, Fausto de Goethe e ao pobre Montag. Nestes exemplos, o ímpeto ao conhecimento proporciona sempre um fardo maior do que as dimensões humanas dos personagens podem suportar, mesmo nos titãs com sua ligação divina, tal conhecimento representa uma fissura à economia destes personagens, tornando-se, portanto, um fardo. Esta carga de conhecimento bruto, é sempre nociva

10 *Manzana: Como forma casi esférica, significa una totalidad. Es símbolo de los deseos terrestres, de su desencadenamiento. La prohibición de comer la manzana venía por eso de la voz suprema, que se opone a la exaltación de los deseos materiales. El intelecto, la sed de conocimiento es —como sabía Nietzsche— una zona sólo intermedia entre la de los deseos terrestres y la de la pura y verdadera espiritualidad.*

ao seu receptáculo, resultando na própria antítese do se compreende por verdade, ao mesmo tempo em que traz revelações, traz novas dimensões ao que já se conhecia.

Em certa medida, a crítica apologética à censura, nos leva à Sócrates de Platão, que já advertia sobre os perigos da literatura, sobretudo a poesia que fosse mimética, considerando seus efeitos nocivos na educação dos soldados e pela mutilação dos sentidos de seus ouvintes, especialmente se não possuem ainda o *pharmakos* (remédio/veneno) para saber o que ela é[11].

> Importa, pois, vigiar também aquele que conta essas fábulas e recomendar-lhe que não difame com tanta facilidade o Hades, em vez de elogiá-lo, porque de outro modo pouco se diria de verdadeiro e de útil a quem está destinado ao ofício da guerra [...] Rogamos a Homero e a outros poetas que não se indignem por eliminarmos esses e todos os demais versos similares, não porque lhes falte arte poética ou sejam desagradáveis ao ouvido, mas exatamente porque quanto mais poéticos, menos devem ouvi-los jovens e adultos, se quiserem ser livres e temer mais a escravidão que a morte. [...] (PLATÃO, 2000, p. 81 e 82).

Platão ao longo do texto de *A república* discute a poesia e reconhece seu poder na formação dos homens, bem como o perigo em potencial que esta representa. Desta forma, a poesia deve passar por um crivo para que não se torne nociva e fora dos padrões do estrito juízo de valor, decidindo Platão o que é belo e, portanto, digno de tornar-se referência. Como Platão concebia o mundo sensível uma cópia imperfeita do mundo das ideias, ao traduzir este mundo numa linguagem alegórica, metafórica, o poeta simplesmente produzia uma nova

11 Araújo, 2013.

cópia dele, logo, uma cópia da cópia, criando um simulacro. Não buscava, tal como os filósofos, dizer da coisa o que ela é em sua essência, em sua verdade, que se encontrava muito além das aparências. Isso o levou a atacar contundentemente os poetas.

A sociedade de Montag, igualmente resolve este problema ao extrapolar o contexto filosófico volta a si como anti-subjetiva, pictórica, e referencial, não somente expulsando os poetas, mas, condenando à morte toda a forma de linguagem poética. Deste modo, o cidadão torna-se um modelo, esvaziado de significados e futilizado, buscando por lampejos de felicidade não em uma relação dialética com o mundo, mas em uma vida plana, por meio de relações humanas voltadas a questões de ordem estritamente material. Considerando-se a imposição de um modelo de interioridade a estes sujeitos, busca-se a completa anulação, seja pela manipulação ideológica realizada pelo Estado e seus aparelhos, ou pelo seu complemento legitimador químico, a droga, farmacêutica.

Aristóteles[12] afirma, diferentemente de Platão, do qual fora discípulo, que o valor da poesia está na *mimesis*, que ela representa uma saída segura para a liberação de emoções intensas (*katharsis*), além de modelar a passagem da ignorância ao conhecimento com a possibilidade criação de mundo a partir dessa experiência, transcendendo a mera ideia de cópia. No que tange as sociedades dos filmes analisados, conclui-se que não há uma saída segura e que as emoções devem ser completamente suprimidas.

12 Aristóteles,1973.

O fármaco representa então, a extrema atenuação da personalidade e da subjetividade a exemplo da personagem Linda, representada pela atriz Julie Christie. Em *Fahrenheit 451*, é a esposa de Montag, que adquire comportamento semelhante a um autômato, recusando-se aos sentimentos e ao estabelecimento de laços afetivos mais complexos. Isso se evidencia em vários momentos da narrativa fílmica, marcada pela futilidade de seus desejos e em especial, na cena em que Linda tem uma overdose de medicamentos antidepressivos. Os médicos simplesmente trocam seu sangue, como óleo usado de um motor qualquer, deixando-a perfeitamente funcional novamente, com dois novos benefícios: aumento no apetite sexual e amnésia seletiva sobre o ocorrido, para Linda e também Montag, de modo que não necessitem sofrer com a lembrança do lamentável ocorrido, o que igualmente nos impede de saber se os mesmos já haviam passado por esse tipo de procedimento antes.

O fármaco que traz o pretenso equilíbrio emocional e alívio ao sofrimento humano é relacionável ao pharmakos de Sócrates em seu diálogo com *Phaedrus* (apud Derrida, 1981, p. 61-172) de modo que a palavra escrita bem como a substância química, representam em seu seio a relação inseparável de remédio/veneno, bem/mau, verdadeiro/falso, dentro/fora etc. O *pharmakos*, diferentemente das pílulas farmacêuticas, não alivia e nem dissocia os dois extremos da personalidade, e sim as pluraliza e as choca, constando em sua raiz, o conflito, o duelo, e a entropia.

A partir do conceito de *pharmakos*, é possível situar uma aproximação de *Fahrenheit 451* com o filme

Equilibrium escrito e dirigido por Kurt Wimmer, lançado em 2002. Este se passa igualmente em um futuro distópico, que é a consequência de uma terceira guerra mundial. Após o caos, insurge um lider, o *father* auxiliando a humanidade a concluir que a infelicidade humana gerada é pela a capacidade de sentir. Assim todos os sentimentos ditos ruins, tais como ódio, raiva, inveja, deveriam ser suprimidos. Para isso, é necessário que todas as formas de arte, plásticas, livros, músicas e mesmo as cores sejam mal vistas, pois despertam sentimentos nas pessoas, o que finalmente acaba enquadrando-se como uma prática criminosa. Além disso, os cidadãos monocromáticos de Líbria são obrigados a tomar diariamente uma dose de uma droga chamada Prozium que age diretamente nas emoções suprimindo-as quimicamente. Em alto-falantes são enunciadas mensagens "pedagógicas"/ ideológicas aos cidadãos de Líbria:

> "prozium, o grande nepente. Ópio de nossas massas. Liga de nossa sociedade, defesa e salvação. Nos livrou do pathos e da tristeza, do grande abismo da melancolia e do ódio. Com ele nós anestesiamos o pesar e aniquilamos a inveja, obliteramos a raiva. Aqueles impulsos que nos levam em direção à alegria, amor e exaltação são anestesiados e transpostos, o que aceitamos como um sacrifício justo. Assim, nós aceitamos o Prozium na sua plenitude unificadora e tudo o que tem feito para nos tornar grandiosos." [...] (WIMMER, 2002, 33min 51s - tradução do autor).[13]

Líbria está sob o comando de um regime totalitário

13 *Prozium, the great nephente. Opiate of our masses. Glue of our great society, salve and salvation. It has delivered us from pahtos and, from sorrow, the deepest chasms of melancholy and hate. With it we anesthetize the grief annihilate jealousy, obliterate rage. That those sister impulses towards joy, love and elation are anestethized in stride, we accept as fair sacrifice. For we embarace Prozium in its unfying fullness and all that it has done to make us great. (33min 51s).*

chamado Conselho Tetragramaton cujo símbolo é formado por quatro letras Tem cruz sobre um fundo vermelho em uma paródia à suástica nazista. As alusões ao nazismo aparecem igualmente com o chefe deste conselho é chamado de pai, *father - führer*, guia (imagem 2), interpretado por Sean Pertwee, cujas mensagens doutrinárias são exibidas repetidas vezes em painéis e veículos dirigíveis que estão presentes, inclusive sobrevoando todos os lugares de Líbria. A escola é marcada pela reprodução de mensagens doutrinárias e pela constante imagem do "pai". Quem mantém a ordem na cidade, a exemplo dos *firemen* de *Fahrenheit 451*, são os clérigos Tetragramaton cujo poder é de censores apreendendo e destruindo obras artísticas, bem como realizando detenções. Este trabalho evolui na trama, passando os clérigos à função de juízes e executores das penas, tendo a licença do Estado para aniquilar a resistência.

Imagem 2 – Father

Fonte: Wimmer, 2002, 9min 41s

Ambos regimes parecem obedecer a uma relação comum de causa, esta que conflui nos desdobramentos

das diversas formas de censura, como a proibição aos livros. Trata-se na criminalização do processo reflexivo e o enaltecimento da ignorância, do dogma ao invés da dúvida como bem demonstra o diálogo de Montag anteriormente referenciado. Era o preço a pagar pela pretensa concórdia universal feita às pressas diante da iminente extinção da espécie.

Adão come a Maçã

Mefistófeles apresenta-se ao virtuoso Montag metamorfoseado de Clarisse, audaz, astuta e curiosa - leitora. Sendo interpretada por Julie Christie (a mesma atriz em *Fahrenheit 451* interpreta Clarisse e Linda), Montag não resiste aos seus encantos e sucumbe aos questionamentos: “porque você queima os livros, você os lê antes de queimar?” e para deixá-lo na lona: “Você é feliz?” O virtuoso bombeiro, inicia um processo reflexivo radical que o faz a questionar as certezas de seu mundo. Montag, que não usava fármacos, fica em dúvida, reflete e percebe que a vida pode lhe apresentar um mundo com outras dimensões. Morde o anzol lançado, cuja isca fora a simbólica maçã e declara, portanto, a ruína de seu mundo linear.

O renascimento de Montag acontece ao ler às escondidas *The personal History of David Copperfield* by Charles Dickens cujo capítulo *I am born* marca não somente o nascimento do personagem do livro como o renascimento de Montag, que encontra na representação da realidade, novas e profundas pessoas, novas vidas e novas famílias com seus problemas e suas interiorida-

des, certamente mais interessantes do que as pessoas que conhece, exceto Clarisse, fato que o afasta de sua esposa, sendo uma o duplo da outra.

Fahrenheit 451 é marcado pela ausência da palavra escrita, desde a abertura, os nomes dos componentes do elenco são narrados e não apresentados em forma de legenda como os demais filmes de sua época. Além disso, o filme não apresenta uma palavra sequer em sem decurso, tendo apenas marcado o seu *The end.* O destacamento de bombeiros era representado apenas por um cão de seis patas, os medicamentos indicados por suas cores e números e mesmo a pasta dos investigados pelo corpo de bombeiros não recebiam nomes e sim números, fotografias e códigos geométricos. O mundo representado por Truffaut é completamente visual, pragmático e referencial. Inclusive a escola, dedica-se não ao ensino emancipador e dialógico, possuindo por metodologia a exaustiva repetição de cálculos e padrões matemáticos.

Montag passa a ler de forma oculta e assídua, levando, portanto, uma vida dupla, quando então, à trabalho, testemunha o suicídio de uma senhora guardiã de uma rica biblioteca (imagem 3). O fato de assisti-la morrer o desestabiliza. Ao chegar em casa, notadamente perturbado, passa a ler para sua esposa e amigas que a acompanhavam. Tal atitude é repreendida, tida como rude especialmente por fazê-las se depararem com sentimentos suprimidos e quase esquecidos. Montag verdadeiramente protagoniza uma cena de violência ao submeter sua audiência à uma quantidade de emoções muito superior à que elas estavam acostumadas, sendo uma violação contra os padrões de moralidade e dos bons costumes.

Imagem 3 - Book lady on fire

Fonte: Truffaut, 1966, 1h 05 min 29s

Considerando Equilibrium, o "calcanhar de Aquiles" de seu personagem principal, o clérigo John Preston, está no "fantasma" de sua mulher, que o assombra, representados por seguidos *flashback* de memórias, referentes à época na qual ela fora levada por outros clérigos, sob acusação de estar *sentindo*. O fato de não tomar uma dose de seu Prozium o fez repensar algumas de suas questões existenciais, fazendo-o compreender o verdadeiro objetivo do movimento de resistência que ele perseguia.

O clérigo Errol Partridge, seu colega, deleitava-se secretamente com Yeats, de modo que encontrasse naqueles versos o seu *pharmakos* que o aproximava da poesia como a expressão humana em sua mais alta potência. Segundo Culler (1999, p. 76),

> vista outrora principalmente como uma modalidade de expressão elevada, a formulação elegante de valores e atitudes culturais, a poesia lírica passou mais tarde a ser vista como a expressão de sentimento poderoso, lidando ao mesmo tempo com a vida quotidiana e com valores transcendentes, dando expressão concreta aos sentimentos mais interiores do sujeito individual. [...]

Em ambos os filmes, o Estado atribui a si próprio a função de aplicação e manutenção de diversos mecanismos de controle, tais como o acesso à cultura, à arte e à literatura, reforçando seu poder pelo exercício da regulação de um sistema simbólico, que evolui de violência ideológica para outras maneiras de exibição, implicando em juízos mais rigorosos, tais como a liberdade e aplicação de sentenças de morte. Para Bourdieu, (1989, p. 7-8) o "poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem".

A aurora de Montag e Preston

Percebe-se no primeiro Montag, um personagem que se apresenta ainda inabalado e "inabalável" e que demonstra ao longo de suas falas um discurso positivo ao fato de não realizar a atividade de reflexão. Mantém-se distante de raciocínios profundos, tal que a obediência ao sistema se torna o maior imperativo ideológico.

O mesmo acontece com John Preston de *Equilibrium* em sua fase primeira, tal que sendo um clérigo Tetragramaton, submeteu inclusive a vida da esposa à vontade da lei e do Estado, além de legar à mesma ideologia a condução da educação de seus filhos, que os reproduzem maquinalmente. O filho de Preston se demonstra intolerante ao fato do pai ter "desperdiçado" uma ampola de Prozium, ao derrubá-la, fazendo questão de que esta fosse reposta, concebendo que não é pos-

sível que se fique sem a droga. A este ponto as novas gerações assumem por certo e por tradição a cultura da medicação e da obediência cega. Para Kant,

> Depois de terem primeiramente embrutecido seu gado doméstico e preservado cuidadosamente estas tranqüilas criaturas a fim de não ousarem dar um passo fora do carrinho para aprender a andar, no qual as encerraram, mostram-lhes, em seguida, o perigo que as ameaça se tentarem andar sozinhas. [...] (2012, p.64).

Montag e o Clérigo Preston rompem com os valores ideológicos estabelecidos, passando de respeitados e destacados oficiais à inimigos número 1 do Estado, ameaça essa que deve ser combatida por meio da violência e da eliminação sistemática. O sistema que visa a uniformidade não tolera a divergência e tampouco ambiguidades em sua linha conceitual, tendo nesse sentido o *pharmakos* papel fundamental.

Preston toma consciência da sua real situação após deixar de tomar o Prozium, sua inteligência emocional pode ser enfim liberada, velada pelo signo da "fraqueza". É, no entanto, esta "fraqueza" que o diferencia dos demais clérigos, caracterizando-se por uma percepção humana superior, manifestando-se pela mais pura empatia. É justamente a sua compreensão do outro, que outrora fora fundamental para seu sucesso profissional, porém controlada pelo Prozium. A tomada de consciência dos personagens ocorre no momento em que os sujeitos tomam uma atitude contrária às convenções sendo este o real desencadeador de seu processo de Esclarecimento, tal que

> esclarecimento [<Aufklärung>] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. Sapere aude! Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento [<Aufklärung>]. [...] (KANT, 2012, p. 63).

É possível compreender com Kant, que para o Esclarecimento nada mais se exige senão liberdade (p. 2012, p. 65), no entanto, como podemos pensá-lo à luz de sociedades em regime de exceção hipercontroladas? Considerando o pensamento de Bourdieu quando se refere aos sistemas simbólicos, é possível identificar os regimes de governo apresentados em *Fahrenheit 451* e em Líbria de *Equilibrium*, que exercem seu poder estruturante, pois igualmente são estes estruturados. Além disso, o poder simbólico é um poder de construção da realidade, manifestada no mais extremo regime de controle ideológico[14] que se propõe a criar uma realidade a seus compatriotas que seja conveniente à manutenção do poder. Em Líbria temos o poder centralizado na imagem do *father*, e na presença onisciente do vice-conselheiro Dupont que é na realidade quem toma as decisões pelo *father* que morrera anos atrás.

Preston, percebe que seu colega, clérigo Partridge, conservava em seu poder um livro de poemas de William Butler Yeats, que supostamente deveria ter sido entregue como evidência. Posteriormente Preston o flagra

14 Bourdieu 1989, p. 9.

emblematicamente dentro de uma igreja, lendo poemas, terminando por assassiná-lo friamente. Esta cena é deveras simbólica considerando o aspecto transcendental da poesia, que assim vista como religião, pode libertar a alma humana das sombras da ignorância. O sentir com a emoção da literatura, sentir com a alma e com o coração aproximam a religião à poesia no que se compreende a religião enquanto forma de ligação com o divino, com o transcendental e com a própria essência anímica humana.

Entre dois sujeitos, apresenta-se uma visão oposta e radical para o conceito de poesia, ao mesmo tempo em que o livro de Yeats que jaz em frente a seus olhos. Sua morte não é em vão. Antes de morrer, porém, recita alguns versos que provocam fissuras na alma sensível em dormência de Preston, o desafiando a sentir ainda mais. Preston posteriormente diz se arrepender de ter assassinado Partridge dizendo "sentir muito" (*be sorry*), enquanto sentir não significa a ele mais do que uma palavra vazia. O coração embrutecido do clérigo Preston, igualmente à Partridge não resiste aos versos do poeta irlandês, cujo poema é reproduzido abaixo:

> AEDH DESEJA OS TECIDOS DOS CÉUS[15]
> Fossem meus os tecidos bordados dos céus, / Ornamentados com luz dourada e prateada, / Os azuis e negros e pálidos tecidos / Da noite, da luz e da meia-luz, / Os estenderia sob os teus pés / Mas eu, sendo pobre, tenho apenas os meus sonhos. / Eu estendi meus sonhos sob os teus pés / Caminha suavemente, pois caminhas sobre meus sonhos. (Yeats, 1899 - tradução livre).

15 Aedh wishes for the Cloths of Heaven: Had I the heavens' embroidered cloths, /Enwrought with golden and silver light,/The blue and the dim and the dark cloths/ Of night and light and the half light,/I would spread the cloths under your feet:/But I, being poor, have only my dreams;/I have spread my dreams under your feet; /Tread softly because you tread on my dreams.

Eis que os versos Yeatseanos tocam fundo o coração anestesiado de Preston que inicia uma jornada ao autoconhecimento que passa pelo sentir, chegando à profunda catarse ao ouvir a *9ª sinfonia* de Beethoven, chorando portanto. Preston, deixa sistematicamente de tomar seu Prozium, trocando-o por drogas mais poderosas, que tem o verdadeiro poder de estimular e aguçar a percepção humana, a poesia, a arte, a música e os sentidos trabalhando em conjunto, trazendo experiências sensoriais e emocionais significativas.

Assim como Clarisse aparece à Montag como Mefistófeles à Fausto, Mary O'Brien exerce em John Preston um poder dominador, como um enigma impossível de ser resolvido, que o absorve para um torvelinho, que está atrás da cor azul de seus olhos. Mary é a própria antítese de Preston, ao mesmo tempo em que ela é tudo aquilo o que deseja ser. O choque destes dois mundos leva ao inevitável questionamento sobre qual é o real motivo da oposição entre eles, conquanto um não reconhece o mundo do outro. Mary desestabiliza o clérigo de forma irreversível, ao questioná-lo sobre o porquê de estar vivo. Eis que em Equilibrium, a busca pelo autoconhecimento resulta em uma verdadeira guerra contra o sistema possibilitando que a Resistência tome Líbria, alterando o destino coletivo.

A revolução de Montag é mais poética e simbólica, ao passo que se une a outro tipo de resistência, esta intelectual, os homens-livro. Esta forma de resistência, abre mão da materialidade do livro, de modo que cada ser humano possa carrega-lo dentro de si, de modo que aquele conhecimento se torne uma sublimação da cul-

tura simbolicamente fundindo-se com humanidade em nível de abstração afinal.

O que há dentro da Televisão?

O diretor François Truffaut proporciona tomadas cinematográficas com enfoques nos quais as os televisores sejam objetos de atenção. Nas buscas dos bombeiros, são abertos em busca de livros (*imagem 4*), e posteriormente, as casas com TVs de tela plana apresentam programas pseudo-interativos que literalmente fazem a cabeça de pessoas como Linda Montag.

Imagem 4 - Montag buscando o ilícito

Fonte: Truffaut, 1966, 4min 05s

Há em ambos os filmes uma notável crítica à televisão e à massificação da cultura. Em *Fahrenheit 451* a escola é marcada por uma metodologia de ensino baseada na repetição de frases e operações matemáticas, o que pretensamente diria respeito à um ideal de sociedade preocupado com objetividade e precisão de suas relações

como as da própria matemática. A escola como retratada, igualmente repele o incômodo do raciocínio, demitindo e demonizando Clarisse, professora, leitora, criminosa.

A televisão, neste sentido, desempenha à grande massa de audiência um papel fundamental no controle intelectual, cognitivo e ideológico, a exemplo de Linda Montag. Nesse sentido, deve-se considerar o *reality show* como uma forma de compensar a presença de pessoas reais, chamando personagens das novelas de primos, criando um falso laço familiar, por meio de programas personalizados de forma fajuta, com uma interatividade duramente comportamentalista e altamente mediada. Em Líbria por sua vez, há a recorrência de TVs de gigantes dimensões, tal que a família do clérigo Preston assistia constantemente, também em casa, as lições do *father*.

Em ambos os regimes, a tecnologia de comunicação apresenta-se como como instrumento à serviço da ideologia dominante. O segundo aspecto é a presença de aparelhos televisores como esconderijo de livros cuja interpretação possível é uma crítica ao entretenimento de massa, raso e altamente avesso ao pensamento reflexivo e divergente. Estando os livros dentro das TVs podemos pensar que àqueles que estão à frente, produzindo conhecimento para os programas televisivos, para à mídia *mainstream* selecionam informações ao seu destinatário, de acordo com sua necessidade mercadológica.

Bourdieu em seu texto Sobre a Televisão (*On Television*)[16] argumenta sobre o poder da televisão, ao praticar uma censura invisível baseada em fatores econômicos, tal que possui um monopólio sobre o que

16 Id., 1998.

grande parte da população irá pensar, bem como, o que devem considerar relevante, belo, feio, na moda ou não. É possível pensar a as obras de Bradbury e de Kurt Wimmer como uma forma de denúncia a uma forma violência simbólica que ocorre silenciosamente, pois a

> violência simbólica é uma violência administrada com cumplicidade tácita entre suas vítimas e seus agentes, enquanto ambos permanecem inconscientes de estar submetido ou de a administrar. A função da sociologia, bem como de cada ciência, é de revelar o que está oculto. Deste modo, é possível minimizar a violência simbólica dentro das relações sociais e, em particular, dentro das relações de comunicação[17.] [...] (BOURDIEU 1998, p. 17, tradução do autor).

A violência, no entanto, ganha outras proporções, em Líbria, deixando se se reservar apenas ao campo simbólico. O clérigo Brandt, substituto de Partridge, em conversa com Preston comenta que em breve, não haverá mais trabalho, considerando que tantas obras são incineradas: "O que haverá para homens como nós?" (WIMMER, 2002, 43 min). A resposta surge em breve, pois os clérigos passam a juízes e executores das penas, assassinando a resistência impiedosamente, motivando o tão centrado Preston a procurar o alto conselho para realizar um questionamento, ao passo que o vice-presidente do conselho não encontrando melhores argumentos, atribui à fé como justificativa para a execução da ordem de matar.

Montag ao seu modo, é assombrado em seus sonhos pela imagem da senhora dos livros que prefere ser

17 *Symbolic violence is a violence wielded with tacit complicity between its victims and its agents, in so far, as both remain unconscious of submitting to or wielding it. The function of sociology, as of every science, is to reveal that which is hidden. In so doing, it can help minimize the symbolic violence within social relations and, in particular, within the relations of communication.*

queimada a deixar sua biblioteca. Considerando que Clarisse é leitora e mexe com os sentimentos de Montag, este funde-as em seu inconsciente, atormentando seu sono, igualmente a Preston. Esses "fantasmas" aparecem justamente em função das formas de violência a qual o Estado passa a administrar, que criam um conflito ético e moral na economia destes personagens.

> O aparelho de Estado que define o Estado coma força de execução e de intervenção repressiva, «ao serviço das classes dominantes», na luta de classes travada pela burguesia e pelos seus aliados contra o proletariado é de facto o Estado, e define de facto a «função» fundamental deste. [...] (ALTHUSSER, 1970, p. 32)

O Estado passa a administrar a violência como forma de controlar todos àqueles que discordam ou mesmo ousem a pensar de modo diversos a ideologia dominante, utilizando os *firemen* e mesmo os clérigos como os outorgados de uma ideologia para que possam aplicar as punições em nome da regra. O próprio filho do clérigo John Preston estava sendo treinado enquanto criança para ser igualmente um clérigo, e apesar da tenra idade, crianças assim já são empoderadas como pequenos ditadores à exemplo do *father*. Desta maneira, o Estado ao assumir o controle para o administrar a paz, identifica-se com o que Althusser chamou de Aparelho Repressivo do Estado. Vejamos:

> O Aparelho de Estado (AE) compreende: o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc., que constituem aquilo a que chamaremos a partir de agora o Aparelho Repressivo de Estado. Repressivo indica que o Aparelho de Estado em questão «funciona pela violência», - pelo menos no limite (porque a repressão, por exemplo administrativa, pode revestir formas não físicas). [...] (1970, p. 43)

Deste controle ideológico, necessário para a manutenção do poder, a arte e especialmente literatura, representam a possibilidade de desafio ao instituído, através do exercício reflexivo e o consequente desencadeamento de desassossegos e questionamentos. Segundo Montag, (12min 18s) os livros deixam as pessoas infelizes, antissociais, devendo ser queimados, especialmente porque eles são proibidos, tomando a regra pela regra, sendo incapaz de fornecer uma resposta baseada em um raciocínio mais complexo do ponto de vista crítico.

No livro Não *contem com o fim do livro* (CARRIERE, 2010, p. 207) os autores dedicam um capítulo à discussão sobre *A censura pelo fogo*, na qual é discutida a eliminação de material bibliográfico em regimes totalitários do mundo antigo e moderno, sendo o livro *Fahrenheit 451* mencionado. Para Umberto Eco (ibid., p. 207) no que tange ao nazismo,

> O censor sabe muito bem que ele não faz desaparecer todos os exemplares do livro proscrito. Mas é uma forma de erigir-se em demiurgo capaz de consumir o mundo, e toda uma concepção do mundo, no fogo. O álibi é efetivamente regenerar, depurar uma cultura que alguns escritos gangrenaram. Não é um acaso que nazistas falasse de "arte degenerada". O auto de fé é como uma espécie de medicação. [...] Não estamos distantes da visão de Heráclito e dos estóicos. Tudo nasce pelo fogo e o fogo destrói tudo a fim de que tudo seja novamente destinado ao ser. É nesse sentido que sempre se preferiu queimar os heréticos a lhes cortar a cabeça, o que teria sido mais simples e menos caro. É uma mensagem dirigida àqueles que partilham as mesmas ideias ou possuem os mesmos livros. [...]

Esta afirmação de Eco é particularmente verdadeira se pensarmos nas cenas na qual em *Fahrenheit*

451 a senhora dos livros é queimada juntamente a sua biblioteca, bem como Mary O'Brien, que além de ser parte da resistência, corrompe o coração e a razão dos clérigos Partridge e Preston, condenando-os a outro tipo de destruição.

Desde o mito de Adão e Eva, ou extrapoladamente desde a aurora da humanidade pela visão ocidental judaico-cristão, o acesso ao conhecimento é cercado por tabus e receios que atendem aos interesses das classes que concentram o poder. Estas utilizam-se da televisão como uma de suas ferramentas de controle ideológico. A tomada de consciência e o desenvolvimento de Esclarecimento no sentido anteriormente apresentado, representam igualmente um ato de rebelião contra o poder instituído e por isso devem ser a todo curso evitados, sendo a literatura e, por conseguinte a diversidade discursiva os seus maiores opositores.

Função da Literatura

Resta neste ponto do estudo, discutir as causas da necessidade dos regimes totalitários apresentados destruírem a literatura e a arte. Montag, (TRUFFAUT, 1966, 11 min 30s) justifica à Clarisse a relevância de seu trabalho, tal que os livros eram proibidos e deixam as pessoas infelizes, as perturbando, tornando-as anti-sociais. Embora esta última seja completamente baseada no senso comum de Montag, a perturbação e a infelicidade amparam-se no conceito de *katharsis* a partir do qual pensa-se a fundação da tragédia grega. Para Aris-

tóteles, “Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (1973, p. 8). O efeito catártico da literatura ocorre paralelamente a uma relação de prazer, de obtenção de uma experiência especial da qual vem o prazer de aprender em sua origem, considerando igualmente o fato e instruir e agradar (COMPAGNON, 2006 p. 35).

Compagnon afirma ainda que a literatura pode funcionar como Aparelho Ideológico do Estado, sendo a serviço de determinada ideologia, bem como pode ter acentuada sua forma subversiva, produzindo a dissenção, o novo, a ruptura. (2006, p. 37). A partir disso é possível compreender que para assegurar a estabilidade do poder, há que ser exercido um poder simbólico de caráter ideológico e discursivo aliado a medidas extremas de violência, reacionárias às manifestações plurais de linguagem que não podem ser monitoradas pelo Estado. Deste modo, a literatura adscrita como a arte da linguagem, nos permite identificar com Palmer (apud Fensterseifer, 2009, p. 245) que

> a existência humana tal como a conhecemos implica sempre a linguagem e assim, qualquer teoria sobre a interpretação humana tem que lidar com o fenômeno da linguagem. E entre os mais variados meios simbólicos de expressão usados pelo homem, nenhum ultrapassa a linguagem quer na flexibilidade e poder comunicativos, quer na importância geral que desempenha. A linguagem molda a visão do homem e o seu pensamento – simultaneamente a concepção que ele tem de si mesmo e do seu mundo (não sendo estes dois aspectos tão separados como parecem). A própria visão que tem da realidade é moldada pela linguagem [...]. Se considerarmos este tema em profundidade, torna-se visível que a linguagem é o “médium” no qual vivemos, nos movemos e no qual temos o nosso ser. [...]

O conhecimento da linguagem, portanto, seria um conhecimento simbólico da própria humanidade e do que nos constitui humanos. O descaminho que a humanidade toma ao aceitar práticas sistêmicas de violência necessita de respaldo ideológico do próprio coletivo, que deve ser o próprio ópio das massas. A literatura, *pharmakos* da mente humana, portanto, torna-se o verdadeiro espírito da resistência, da possibilidade de a raça humana permanecer a existir como tal. Todorov[18] menciona dois exemplos de cura de feridas humanas por meio da literatura. Um deles é o caso do escritor John Stuart Mill, que acometido por uma terrível depressão, relata ficar insensível à toda a alegria, ficando alheio e alienado ao próprio sentido de viver. É através da literatura e da poesia de Wordsworth que Mill retorna a seu centro emocional:

> eu precisava que me fizessem sentir que há na contemplação tranquila das belezas da natureza uma felicidade verdadeira e permanente. Wordsworth me ensinou tudo isso não somente sem me desviar da consideração dos sentimentos cotidianos e do destino comum da humanidade, mas também duplicando o interesse que eu trazia por eles. [...] (Ibid., p. 74)

O segundo caso é de Charlote Delbo, que sofreu as agruras de Auschwitz e que ao longo de sua vida encontrava na inesgotabilidade dos personagens ficcionais, a alteridade necessária e a empatia do contato humano, no caso completamente ausentes nos dias de exceção. Todorov afirma que

> a literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão

18 TODOROV, Tzetan. Literatura em Perigo. 2009, p. 73.

> quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. A literatura tem um papel vital a cumprir; mas por isso é preciso tomá-la no sentido amplo e intenso. [...] (Ibid., p. 76)

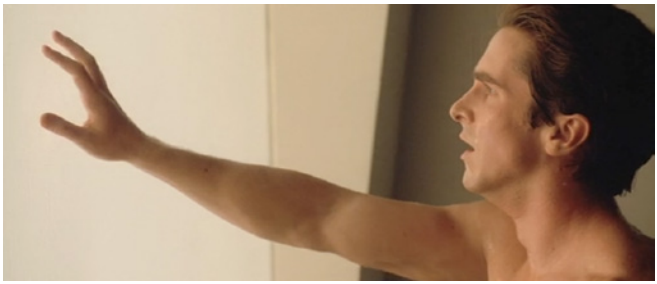
O projeto de controle imposto em Líbria e em *Fahrenheit 451* conhece suas fragilidades, propondo uma luta consciente contra os instintos humanos e a natureza humana à subjetividade e a busca de relações mais complexas, de modo que estas ganhem um caráter negativo, digno de repulsa social e mesmo passível de punição. A imagem sempre presente do *Father* instrui, observa, controla e pune todos àqueles que desejam ser felizes de modo diferente ao imposto como correto. Eis uma das mensagens:

> "Líbria eu a parabenizo. A paz finalmente reina no coração do homem. Finalmente, a guerra é apenas uma palavra cujo significado se apaga de nossa compreensão. Finalmente nós somos completos. Librianos, há uma doença no coração do homem. Seu sintoma é ódio. Seu sintoma é raiva, seu sintoma é ódio. Seu sintoma é guerra. A doença humana é a emoção. Mas Líbria eu a parabenizo, pois há a cura para essa doença. Ao custo das alturas vertiginosas da emoção humana, nós suprimimos as profundezas abismais. E você como sociedade abraçou a cura." [...] (WIMMER, 2002, 8min 40s – tradução do autor)[19]

19 Líbria I congratulate you. At last peace reigns in the heart of man. At last, war is but a word whose meaning fades from our understanding. At last we are whole. Librians, there is a disease in the heart of man. Its symptom is hate. Its symptom is anger. Its symptom is rage. Its symptom is war. The disease is human emotion. But Libria I congratulate you for there is cure for this disesase. At the cost of dizzying highs of human emotion we have suppressed its abysmal lows. And you as a society have embrace the cure. (8min 40s).

O fato da cidade-estado se chamar Líbria é um elemento digno de curiosidade, tal que se pensarmos no radical oriundo do latim, é possível associar com a palavra *liber*[20] que é igualmente o radical das palavras livro e livre. A ironia na concepção do conceito empurra este projeto de sociedade ao abismo quando o conhecimento oculto é revelado ao ser humano. Simbolicamente ocorre a Preston ao não estar mais sob efeito do Prozium, este arranca a película que o impedia de ver a luz entrar em sua janela, revelando-lhe uma visão de mundo que jamais tivera (imagem 5).

Imagem 5 - Preston vê a luz



Fonte: Wimmer, 2002, 32min.

Esta luz irradiada, a do conhecimento, calor e do sentir mulisensorial, permite que os seres humanos possam literalmente ver, sob a luz de seu próprio conhecimento. Deste modo para Candido,

> A função da literatura está ligada à complexidade de sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque

20 LIBER. In: WIKCIONÁRIO, 2015.

> contraditório). Analisando-a podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônmos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. [...] (1995, p. 244.)

Por essa perspectiva, a literatura apresenta-se como ameaçadora, tal que o perigoso ato de ler deixa em risco as certezas impostas pela fé na ideologia dominante, possibilitando uma relação íntima entre a experiência humana e um ato de liberdade. Sua tríplice função transcende o literário, liberta e humaniza.

Considerações finais

Homem, literatura e conhecimento: dilema fáustico moderno de saber, conhecer, integralizar-se e transcender, chegando ao limite da compreensão por meio da racionalidade e da inteligência dando-se pela maior falência que o ser humano pode conhecer; a desistência da alma sensível humana, que apresenta, portanto, como elemento que separa o homem da animalidade, como forma de não sofrer com as dores inerentes ao fato de existir. A negação do sentir pela raça humana acontece nas ficções cinematográficas de Truffaut e de Wimmer remetendo ao expectador a um colapso do que seja um conceito de ser humano, pois

> é curioso esse uso do adjetivo “humano”, que transforma em objetivo o que diríamos que é inevitável ponto de partida. Nascemos humanos, mas isso não basta: temos também que chegar a sê-lo. E supõe-se

> que possamos fracassar na tentativa ou até recusar a oportunidade de tentá-lo! [...] (SAVATER. 2002, p. 23-24)

Em ambas as obras fílmicas o projeto de ser humano é discutido a partir de um contexto pós-apocalíptico e completamente distópico. Considerando que a própria humanidade fica em xeque em tais situações, é natural que se discuta igualmente seu estatuto, o que é de fato inerente à raça humana e igualmente o que é digno de permanecer a sendo cultuado. Ocorre que estando a humanidade sob domínio de entidades governamentais totalitárias, a arte e em especial a literatura representa risco a este projeto de poder. Nega-se à subjetivação, nega-se ao sonho, nega-se a alteridade, nega-se, portanto, o ser humano. A literatura afirma-se como a única forma de resistência à desumanização, sendo uma revolução intelectual, pacífica que atinge as camadas mais profundas dos seres humanos e dos projetos de sociedade. Segundo as palavras de Yeats:

> Mas eu, sendo pobre, tenho apenas os meus sonhos. Eu estendi meus sonhos sob os teus pés / Caminha suavemente, pois caminhas sobre meus sonhos. (YEATS, 1899)

Apesar deste artigo realizar reflexões sobre duas obras cinematográficas que falam de livros, é imprescindível que se discuta a literatura também como forma de acesso aos diversos discursos de mundos possíveis, de modo sincrônico e diacrônico. Deste modo, torna-se igualmente válido questionar como esta vem sendo ensinada nas salas de aula, situando que a linguagem pode construir e edificar os sonhos e realidades, e que tal recusa, impedimento

e negação ao seu acesso, consistem-se em uma forma de poderosa violência simbólica, que fatalmente evolui para outras formas de violência, ocultando o verdadeiro projeto de poder que tenciona a humanidade.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. **Ângulo**, n. 130, 2014.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Martins Fontes, 1970.

ARISTÓTELES, Arte Retórica; Poética, Arte. **Os Pensadores.** São Paulo, Abril Cultural, 1973.

ARAÚJO, Carolina. Educação e Expulsão dos poetas: o caso Platão. **Revista En_Fil – Encontros com a Filosofia**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, nº 1, 2013. Disponível em: <http://en-fil.net/ed1/conteudo/index_001_carolina.php>. Acesso em 15 mai. 2016.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand,1989.

_____. **On Television** New York: New Press, 1998.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários Escritos.** São Paulo: Duas cidades. 1995, 3. ed.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 1, n. 1, p. 9-21, 1991. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415489937.pdf>. Acesso em 10 abr. 2016.

CIRLOT. Juan Eduardo. **Diccionarios de símbolos.** Barcelona: Labor, 1992.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria. Belo Horizonte. UFMG, 2006.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. **Literatura comparada:** textos fundadores. Rocco, 1994.
CULLER, Jonathan. **Teoria Literária, uma introdução**. São Paulo: Beca produções culturais, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Plato's Pharmacy, Dissemination**. London: The Athlone Press, 1981,

CARRIERE, Jean-Claude; ECO, Umberto; DE TONNAC, Jean-Philippe. **Não contem com o fim do livro**. Editora Record, 2010.

EQUILIBRIUM. Direção: Kurt Wimmer. EUA: Dimension Films. 2002. Streaming (107 min.) son. color.

FAHRENHEIT 451. Direção de François Truffaut. Inglaterra: Universal Films, 1966. DVD (152 min.) son. color.

KANT, Immanuel. **Resposta à pergunta:** Que é "Esclarecimento"? (Aufklärung). In Textos seletos. Petrópolis: Vozes 2012.

LIBER. In: WIKCIONÁRIO, o dicionário livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/w/index.php?title=liber&oldid=1948294>. Acesso em: 14 mai. 2016.

MESCHONNIC, H. **Em prol da poética**. In COSTA LIMA, Teoria da literatura em suas fontes vol. 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo. Linguagem, hermenêutica e atividade epistemológica na Educação Física. **Movimento (ESEF/UFRGS)**, v. 15, n. 4, p. 217-242, 2009.

PLATÃO. **A república**. Parte I. São Paulo: Escala 2000.

BÍBLIA SAGRADA. Disponível em:< https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3/4-6>. Acesso em, 18 abr. 2016.

SAVATER, Fernando. **O valor de educar**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2012.

DE SOUZA, Roberto Acízelo. **Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos**. Martins Fontes, 2006.

SPAREMBERGER, A; AMARAL, R.C. **Literatura Comparada e Estudos Culturais na Estruturação dos Programas Curriculares de Leitura e de Literatura**. 2015. Canoas: 6º SBECE, 3º SCIECE. Disponível em: <http://www.sbece.com.br/resources/anais/3/1430177848_ARQUIVO_ULBRATEXTOFINALATUALIZADO.pdf>. Acesso em 10 abr. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

YEATS, W. B. **The Wind Among the Reeds**. New York: J. Lane, The Bodley Head, 1899; Bartleby.com, 1999. Disponível em: <http://www.bartleby.com/146>. Acesso em 13 abr. 2016

2

2

À BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS: ANESTESIA E SINESTESIA EM VIOLÊNCIA GRATUITA

Alexandre Torresani de Lara[1]

Neste artigo, pretendemos dissecar os apelos sinestésicos e a proposta estética que envolvem a projeção e a visualização de imagens violentas no cinema, em especial filmes que contemplam em sua temática uma propensão para ação física espetacular como lutas, perseguições, sequestros, torturas e assassinatos, além de refletirmos sobre o comportamento fisiológico e psíquico do espectador frente à ação dos personagens e da narrativa (representação e encenação de ações violentas). Nesse sentido, o filme em tela a ser analisado será *Violência Gratuita* (23 de agosto de 1997), do cineasta Michael Haneke.

Os efeitos da representação da violência no cinema brasileiro e hollywoodiano têm sido destacados por diversos pesquisadores nas últimas décadas (Hamburger, Salvo, Robertson, Strasburger, Hancox, McAnally). Dentre os filmes mais citados em suas pesquisas, estão a franquia *James Bond*, considerada pela crítica como uma das mais longas e rentáveis produções do cinema mundial, além de *Pulp Fiction* (18 de fevereiro de 1995), *Os*

1 Doutor em Comunicação e Linguagens pela UTP. Professor adjunto do curso de Comunicação Social da Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO).

Bons Companheiros (12 de setembro de 1990), *Código Desconhecido* (15 de novembro de 2000), *Cães de Aluguel* (23 de outubro de 1992), *Lost Highway* (19 de junho de 2007), *Batismo de Sangue* (20 de abril de 2007), *Salve Geral* (02 de outubro de 2009), *Cidade de Deus* (30 de agosto de 2002) e *Tropa de Elite 2* (08 de outubro de 2010), que levaram

> ao limite da perfeição alguns elementos e técnicas de linguagem que proporcionaram grande prazer ao espectador, ao mesmo tempo em que o colocaram diante de doses consideráveis de violência. [...] (SALVO, 2005, p.03)

De uma forma geral, a violência tem sido retratada como parte fundamental e integrante nos meios de comunicação desde o surgimento da literatura, seja a partir da representação da tortura, das mutilações, do estupro, da vingança ou também pelo terror psicológico desencadeado nas obras de Gore Vidal e William Shakespeare. No Brasil, a violência é parte constituinte da nossa história, visto que desde a colonização portuguesa à chegada dos escravos no Brasil há registros constantes de processos de violência nos contextos histórico, político, cultural e social do país.

Diante de tal cenário, a utilização desse tipo de temática e gênero pelo cinema brasileiro é de fácil compreensão, visto que o contexto apresentado na trama na maioria dos casos está ligado aos aspectos relevantes recorrentes da história social do país. Dessa maneira, é notório também que à medida que as produções internacionais ganharam interesse pelo público-espectador no Brasil, vários produtores nacionais renderam-se ao

gênero em busca de lucratividade, reconhecimento, crítica social e aderência de público, tornando as produções cada vez mais sangrentas e naturalistas.

Diante disso, multiplicaram-se as ações de violência e intensificou-se, cada vez mais, o envolvimento de seus personagens e/ou atores sociais em cenários que privilegiassem a reflexão do cinema nacional, tais como o abismo de classes, as desigualdades sociais, a experiência social, a miséria, o cotidiano dos marginalizados, a corrupção e a violência urbana. Esta, inclusive, tem sido universalmente compreendida através de sua representação visual e, a partir da sua capacidade de transcender as barreiras linguísticas, permite dessa maneira a comercialização, cada vez mais desenfreada, de filmes nacionais em diversos países aos arredores do globo.

Com o apoio incondicional dos efeitos especiais, tais imagens tornaram-se ainda mais atrativas ao público-espectador. Nesse sentido, esse apelo à violência parece contra intuitivo em primeiro lugar, visto que, ao escolhermos tal gênero, há uma desordem de imagens que nos coloca intencionalmente em perigo e, consequentemente, à beira da angústia, da frustração, do ódio etc.

Tal aspecto relatado acima é proveniente – a cada dia mais exacerbado – das produções hollywoodianas que reiteram como característica dominante e definidora a violência, a qual é constante desde a era do cinema mudo. Desde então tem evoluído e tem sido infinitamente reformulada em diversos outros gêneros cinematográficos, que vão desde os filmes de ação às comédias românticas. Essa prevalência da violência cinematográfica divide opiniões e promove uma discussão cada vez mais acalorada,

entre aqueles que acreditam que a representação da violência fílmica tem um efeito negativo sobre a audiência e aqueles que argumentam que o seu efeito acaba por ser uma forma de entretenimento, segundo nos assevera Freedman em *Media Violence and Its Effect on Aggression: Assessing the Scientific* (2002).

De acordo com Associação Brasileira de Psiquiatria (2010), a exposição à mídia de retratos de violência aumenta, consideravelmente, o comportamento agressivo e violento do seu público-espectador. Alguns exemplos que podem ser citados a fim de refletirmos sobre as afirmações da ABP é o massacre na escola Columbine (1999), quando a fantasia assassina de um jovem de 17 anos, emaranhada com a paixão pelo filme *Assassinos por Natureza* (11 de novembro de 1994), levou-o, supostamente, a cometer um crime. Em 2007, questões semelhantes surgiram após o tiroteio na Escola Técnica de Virgínia do Norte, nos Estados Unidos, quando revelaram que o atirador era um fã ávido por jogos de videogame, cujas referências se baseavam em atos violentos.

Nesses dois casos, os investigadores de polícia apoiaram as suas investigações no fato de que a ficção possa ter levado os jovens ao cenário do crime. No ano de 2013, um atirador fortemente armado abriu fogo durante a exibição do filme *Batman: O Cavaleiro das Trevas* ressurge (20 de julho de 2012), em uma sessão de cinema no Colorado. Segundo a perícia, 12 pessoas morreram e 58 ficaram feridas durante o tumulto. No momento da sua detenção, Holmes (o assassino) estava portando uma arma de fogo semiautomática de calibre 16, um rifle das forças armadas, uma bomba, e se identificou como “Co-

ringa". Em seu apartamento, foram encontradas trinta granadas improvisadas espalhadas pela sala e uma parafernália do filme *Batman*, incluindo cartazes e uma máscara do personagem. Coringa, personagem vilão do filme, e sua representação sinistra incentiva os anarquistas a assumirem a fictícia cidade de Gotham.

Em uma breve descrição, pode ser definido como um psicopata, um assassino em série ou um palhaço esquizofrênico com zero teor de empatia. Na trama, Coringa ameaça assassinar Batman na medida em que a sua identidade estiver velada. Ao longo da narrativa, o personagem assassina cruelmente inúmeros outros personagens, rouba um banco, explode um hospital e toma um ônibus escolar repleto de reféns.

Contudo, os fuzilamentos em massa no cinema do Colorado e na escola Columbine são apenas dois exemplos dos muitos eventos violentos "inspirados" no cinema que tiveram seu lugar ao longo das décadas. Em 1974, o diretor Stanley Kubrick foi forçado a mudar o local da filmagem de *Barry Lyndon* (1975) da Irlanda para a Inglaterra, depois que descobriram que Kubrick tinha sido inserido na lista de ocorrências do Exército Republicano Irlandês (IRA). Embora não haja detalhes específicos sobre as ameaças de morte desencadeadas pelo IRA, muitas especulações levam à indignação com a violência e as cenas fortes de sexo retratadas em *Laranja Mecânica* (1971).

O filme é distópico, apresenta imagens perturbadoras. O personagem principal, Alex, é um delinquente carismático e seus interesses incluem música clássica, estupro e violência. O filme, por narrar uma série de crimes de uma gangue, teria gerado, segundo a crítica, um

surto de crimes em áreas onde o filme foi exibido. Um dos exemplos relatados por Carlos Gomes (2002, p.03) é que um grupo de adolescentes em Lancashire estuprou uma garota holandesa de 17 anos de idade enquanto cantavam a canção favorita do personagem Alex, intitulada *Singing in the Rain* (Gene Kelly e Stanley Donen em 27 de março de 1952), a qual também era cantada pelo protagonista durante uma cena de estupro no filme.

Vários outros crimes foram associados à obra, como a morte de um morador de rua que foi espancado por um grupo de jovens. Nesse sentido, o crime contém uma série de sequências violentas muito próximas à dramatização da cena em que a gangue do personagem Alex espanca um bêbado. Outro caso foi um garoto que vestia figurinos parecidos com os dos personagens do filme e que esfaqueou outro adolescente.

Há ainda um exemplo que se insere nessa lista: o filme britânico O Colecionador (17 de junho de 1965). O enredo narra a história de um colecionador de borboletas que amava uma garota chamada Miranda. Quando conseguiu dinheiro para comprar a sua casa, ele achou que seria uma ótima ideia raptar Miranda e fazer com que ela se apaixonasse por ele. Aprisionada em um porão, Miranda não se apaixona pelo colecionador e logo morre. Segundo a crítica, 20 anos depois do lançamento do filme, a trama teria inspirado vários sequestros e assassinatos, incluindo o massacre de duas famílias inteiras.

Os crimes, segundo relatos da Interpol, foram arquitetados por dois *serial killers* norte-americanos, Leonard Lake e Charles NG. Tendo o filme como referência, os assassinos construíram um *banker* subterrâneo (po-

rão) onde mulheres sequestradas eram mantidas como escravas domésticas e sexuais. Os assassinos ainda documentavam as torturas em fitas de VHS intituladas *Mulheres M*. Quando os policiais os identificaram e foram averiguar as instalações da casa se depararam com uma verdadeira "câmara de tortura", repleta de máquinas e ferramentas assustadoras.

Contudo, alguns críticos de cinema (GOMES, ROBERTSON, HANCOUX, MCANALLY) resistem ao fato de que os cineastas devem ser responsabilizados, visto que o objetivo da narrativa não é incitar o público-espectador a cometer atos violentos, mas sim refletir a partir deles. Na opinião dos teóricos, a trama ficcional, apesar de delegar apelos sinestésicos aos seus espectadores, não reitera apologia ao crime. Em alguns casos, apesar de retratar um naturalismo por se tratar, na maior parte dos casos, de questões pontuais que envolvem um determinado evento social, há diversos outros pontos de vista correlacionados, os quais estão à disposição do público e que devem ser deflagrados, compreendidos e assimilados por eles mesmos.

Dessa maneira, os crimes, na opinião dos teóricos, são na maior parte dos casos ações isoladas que partem de mentes perversas que se utilizam da trama para arquitetar de forma fantasiosa as suas ações violentas. Nesse sentido, não deve ser compreendido como um aprisionamento da alma ou um manual para ações violentas diversas; trata-se apenas de um discurso polifônico, o qual pode ser utilizado para o bem ou para o mal.

De uma forma geral, existe uma série de teorias e conceitos que têm sido utilizados para explicar os efei-

tos das representações de violência em uma obra fílmica. No entanto, para evitar a problemática envolvida em afirmar qualquer ontologia sobre a imagem fílmica, parece mais seguro reconhecer que a violência representada no cinema tem a sua própria forma de beleza. Com isso, as imagens violentas nos encorajam e geram prazer na representação espetacular sobre a dor dos outros, e esse nosso fascínio pode ser difícil de justificar.

E, apesar do apelo comercial da representação de cenas de violência nos filmes, poucos críticos têm encontrado formas confortáveis de discuti-la. Historicamente, tendem a cair em duas categorias sobre o assunto. De um lado, aqueles que veem a violência fílmica como estilo, superficialidade e exploração, argumentando que as cenas nos levam a uma "dessensibilização à brutalidade" (GOMES, 2012, p.10). e, assim, um aumento da agressividade. Do outro, críticos que tendem a vê-la como conteúdo e temática relevante, afirmando que o efeito catártico ou dissipador das cenas de violência proporciona saídas aceitáveis para os impulsos antissociais.

A teoria do simbolismo catártico de Devin McKinney apud Robertson (2012), por exemplo, sugere que a execução de uma ação agressiva sob certas condições reduz o impulso agressivo do indivíduo, diminuindo assim a probabilidade de novas ações violentas. Ou seja, o ponto crucial da teoria reitera que uma ação agressiva observada não irá gerar, necessariamente, uma ação executada. Como resposta, o cinema gera meios que permitem a liberação catártica de agressões através da participação em um mundo de fantasia projetada que oferece metas e símbolos de segurança para a violência.

Portanto, ao invés de abrigar raiva e ressentimento até que resulte em violência mortal, os indivíduos agravados podem liberar sua raiva por se identificar com personagens em filmes que agridem ou assassinam vítimas concebidos para o efeito catártico (GOMES, 2012, p.10). “No entanto, outros estudos têm revelado que, quando os indivíduos irritados estão expostos à violência no cinema, suas propensões agressivas aumentam”(FREEDMAN, J. 2002). Portanto, estão em oposição direta à previsão fundamental da teoria de Devin McKinney que atesta que “a agressão tende a diminuir após a exposição às cenas de violência no cinema” (FREEDMAN, J. 2002).

Contudo, neste capítulo, o objetivo é tentar quebrar essas dicotomias, desafiando tais construções convencionais de verdade, profundidade ou doses homeopáticas de ações violentas na cinematografia, a partir de uma análise da estética da violência no filme Violência Gratuita. Ao nosso ver, portanto quando permanecemos dentro de algumas padronizações e convenções concebidas por algumas teorias, certas manifestações de violência fílmica são condenadas, enquanto outras são socialmente significativas e/ou que certas abordagens estilísticas são cúmplices ou progressivas.

Nesse sentido, somos forçados a reduzir ou dosar tais emoções cinemáticas. No término deste capítulo, pretendo ilustrar como a leitura e interpretação de uma obra fílmica, através do seu estilo violento, permitem possibilidades interpretativas alternativas que podem se estabelecer como estratégias cada vez mais relevantes na produção desse tipo de gênero. De maneira pontual, podemos

identificar uma estética da violência em qualquer representação de um ato violento em que forma e textualidade se tornam elementos essenciais de experimentação.

Para tanto, partimos do pressuposto de que a crueldade e a brutalidade são necessárias para a criação artística, visto que os postulados de Friederich Nietzsche já reiteravam sobre a necessidade de o verdadeiro artista ser desprovido de moralidade para ser capaz de criar e fazer refletir (NIETZSCHE, 1887, p.06). Quando somos confrontados com cenas de violência brutal no cinema, nossas reações são, na maior parte dos casos, limitadas. Geralmente, nesses momentos nos tornamos verdadeiramente encantados com a narrativa, visto que esquecemos o nosso lugar como espectadores e nos sentimos obrigados a realizar um julgamento ou uma crítica sobre o que acabamos de assistir. Tais imagens nos causam choque, temor, ódio, empatia ou aversão.

Se, logo após, somos capazes de vê-la mais de uma vez, a fim de assimilarmos tais imagens, somos alocados para um mundo da representação. Dessa maneira, um dos paradoxos básicos subjacentes à estética da violência é que as representações ficcionais tornam a experiência da violência uma forma de jogo, cujos valores precisam ser interrogados e ponderados, continuamente. Contudo, essa estética é pouco compreendida, visto que tem história, tem uma distribuição geográfica e uma filosofia. Nesta investigação, tomamos o significado da violência como um objeto de experiência estética.

O objeto em tela pode ser definido como brutal, violento, provocativo, instigante, irônico, intenso, sádico e quase cínico. Estes são alguns dos adjetivos que

marcam as obras *Violência Gratuita* ou *Funny Games* do escritor e cineasta alemão Michael Haneke. O filme *Violência Gratuita*, lançado no ano de 1997 na Áustria, chocou os espectadores e a crítica em geral a ponto de ser abandonado pela plateia durante a sua própria exibição. Outro fato é que, durante uma premiação no Festival de Cannes, o diretor Haneke foi recebido com vaias, gritos e foi chamado de nazista e sádico pela plateia em geral.

Em muitos estudos e reportagens provenientes da época do seu lançamento, o filme *Violência Gratuita* é comparado com *Laranja Mecânica* (26 de abril de 1976), do cineasta Stanley Kubrick. Contudo, as comparações são equivocadas, visto que a intenção do cineasta não era estabelecer nenhuma comparação ou semelhança com o filme de Kubrick, mesmo que haja uma homenagem explícita ao protagonista Alex, mas sim questionar o próprio espectador, que atua como uma espécie de cúmplice, visto que um dos princípios básicos do cinema é quebrado: a transparência.

Há, de forma explícita, um confronto travado com o seu próprio gênero. Embora, de forma ostensiva, o filme tenha sido enquadrado na categoria suspense, *Violência Gratuita* resiste às expectativas levantadas por esse rótulo destruindo não apenas a sua convenção, mas principalmente a sensação de segurança que sentimos em saber que se trata apenas de um filme de ficção. Ao longo de toda a narrativa, o diretor nos mantém em um estado de extrema tensão, a qual se torna ainda mais intensa à medida que nos projeta para dentro da tela, para dentro da narrativa. Tornamo-nos participantes, personagens, cúmplices, assassinos e, ao mesmo tempo, espectadores.

Nesse sentido, como os dois algozes do filme, os quais evidenciam frequentemente o sofrimento e a tortura de suas presas a partir de depoimentos e olhares direcionados para a câmera, nos sentimos como peças-chave em um jogo de manipulação psicológica. Dessa maneira, Haneke parece ter grande prazer em colocar a sua audiência em prova, questionando de forma subjetiva o motivo pelo qual estamos participando daquela ação.

Logo na cena de abertura, a qual é sistematicamente enfatizada com uma trilha musical de Mozart, a direção choca o público ao trocar a calmaria por uma trilha musical infernal do saxofonista Jaime Hall, que invade a cena e transforma a perspectiva do público-espectador. No enredo, uma família tradicional de renda média alta se desloca de sua residência na cidade grande para passar um tranquilo fim de semana em uma casa de campo. Os personagens Anna e Georg, conduzem seu carro ao longo de uma estrada silenciosa e quase paradisíaca selecionando diferentes faixas de ópera da sua coleção de Cds. Abruptamente, Haneke perturba essa sensação de paz ao trocar a trilha sonora, que é invadida pelas letras vermelhas e garrafais dos créditos. De repente, estamos cientes da vulnerabilidade da família em férias, do seu isolamento mediante as grandes áreas de vegetação que a envolvem durante toda a viagem. Estamos cientes de que eles estão despreparados para enfrentar o tipo de maldade que os aguarda e que o diretor está pronto e disposto para lançá-los nesse jogo.

Nem mesmo desafazem as malas e a família é surpreendida por um jovem (Paul), que se utiliza de um pretexto ao pedir emprestados alguns ovos de ga-

linha para a família vizinha. O jovem chega à porta da casa de campo da família vestido, curiosamente, com um figurino de cor branca e calçando luvas. Em uma das cenas, minutos antes da chegada do jovem à casa de campo da família, houve um diálogo da personagem Anna com o seu marido sobre uma possível área de golfe na região, contudo a aparência demasiadamente primitiva do jovem nos remete, imediatamente, a uma fantasia de lobo em pele de cordeiro.

Ao acreditar no suposto propósito do jovem Paul, Anna apanha os ovos, mas os deixa cair de suas mãos (premonição). Nesse momento, a câmera varre a imagem da gema sobre o piso a qual nos remete imediatamente à ideia de fragilidade. Logo após, Anna embrulha mais alguns ovos e acidentalmente bate com o braço no seu celular, o qual estava logo em cima do balcão da pia, mergulhando o aparelho na água repleta de detergente. Sem violência ou intimidações, Haneke gera uma sensação de ameaça e, novamente, reforça a tensão e atenção do público-espectador.

Quando o seu parceiro Peter chega à casa de campo, vestido com um figurino semelhante a Paul, a narrativa então caminha para o seu ápice. Peter é um homem magro, atlético e determinado. Ele sugere ir ao clube de golfe com Georg, mantendo-se a todo o momento cordial, ao menos de forma superficial, não dando outra escolha à Anna em obedecê-lo. Com o taco em punho, o jogo logo se transforma em um verdadeiro campo de violência.

Nesse sentido, os dois jovens levam a vantagem de traçar a sua estratégia muito antes de seus concorrentes sequer saberem que eles estavam participando de um

jogo perigoso. Em sequência, em menos de trinta minutos de exibição, Haneke permite que Paul quebre a quarta parede e interaja diretamente com o espectador: um pequeno gesto, uma única piscada, um pouco forçada e talvez fora de contexto, mas que exerce uma função primordial: a promessa que o caos está prestes a começar.

Chegamos a um momento da trama esperando por um vilão convincente e determinado e, certamente, o personagem Paul parece confiante de que essa tarefa de fato está a sua altura. "A piscada nos leva, momentaneamente, para fora da tela (cinemático), o suficiente para considerarmos brevemente o valor e a finalidade de tal ação" (XAVIER, Ismail, 1997, p.04). Apesar de a ação do personagem acontecer de forma muito rápida, ela é efetiva e define o próximo passo estratégico do diretor.

Extremamente tímidos e educados, os jovens desencadeiam algumas discussões entre a família e revelam o propósito brutal de mantê-los como reféns. Até o momento, uma premissa simples e recorrente para qualquer filme de suspense sem nenhuma apelação visível, contudo, nas mãos do diretor Haneke a narrativa toma outras dimensões.

O próximo ápice da obra ocorre aos quarenta e cinco minutos de projeção, quando a família se senta em um cativeiro, na sala de sua casa de campo, sendo vigiada por dois sequestradores sádicos, contudo mantendo pleno controle emocional da situação. Quando a família, em desespero, pede que Paul explique o real motivo de seus atos, ele brinca com a situação dissertando sobre vários possíveis cenários e assuntos que o levaram a mantê-los presos naquela sala. Peter declara, então, que

um dos motivos foi a depressão de sua mãe desencadeada logo após o divórcio com o seu pai.

Ambos os personagens são viciados em drogas, sofrem de tédio e desprezam as relações sociais. Na concepção de Haneke, a realidade parece sobreposta à ficção. Nesse sentido, o terror psicológico funciona como um combustível e ao mesmo tempo uma válvula de escape a fim de satisfazer algum tipo de desejo dentro de nós mesmos.

Em sequência, Paul se vira para o público e questiona: "Você está do lado deles, não é?!". A resposta para essa pergunta parece ser simples, mas não é. Afinal, se a família passasse todo filme em plena segurança e tranquilidade, a obra se tornaria entediante. Nesse sentido, torcemos secretamente pelo vilão e desejamos que os protagonistas do filme se tornem, cada vez mais, alvo de chantagens e violências físicas e psíquicas. Talvez seja este o segredo de sucesso de *Violência Gratuita* e de todos outros filmes do gênero.

Retomando a narrativa, pouco tempo depois são ouvidos sons estridentes de uma cena de automobilismo transmitida por uma televisão logo ao fundo da sala onde a família é mantida como refém. Na sequência, um acidente de carro que ceifa a vida de dois motoristas e estimula, ainda mais, a sede de vingança dos jovens. A cena é composta por uma sequência magistral que dura cerca de dez minutos, aproximadamente, mas que nos remete a um tempo bem maior.

De uma forma geral, esse tempo nos deixaria entediados, mas, nesse caso particular, é extremamente apropriado na visão de Haneke, visto que nos permite refletir

dando lugar a um sentimento de satisfação, repulsa, angústia ou emoção. Outro dado é que não são mostradas em plano detalhe ou *close-up* as reações dos sequestradores, nem mesmo da família, ao longo do *insert*. Talvez um outro diretor iria mergulhar na emoção dos personagens e fotografar a cena toda em *close-up*, absorvendo cada emoção dos personagens, estimulando o público a se envolver e mergulhar na miséria dos vilões.

Contudo, o diretor nos obriga a observar os personagens à distância (plano aberto), permitindo espaço para a contemplação ao invés de identificação. E isso não significa que a trama não se preocupe com o apelo emocional dos personagens e do público-espectador. Ao contrário, uma das imagens mais duradouras do filme de Haneke são as lágrimas escorrendo pelo rosto de Anna, visto em plano detalhe, remetendo ao fato de que qualquer sentimento de alegria e de segurança tivesse sido removido da sua vida, com um golpe fatal. O diretor equilibra as emoções viscerais dos seus personagens com dispositivos que incentivam o espectador a se tornar um analista das suas próprias convicções e ações (como se estivéssemos nos vendo, nos percebendo, nos questionando e não apenas assistindo a um filme no cinema e/ou DVD).

Em uma das cenas, o protagonista, na ânsia de desfazer o assassinato do seu comparsa, procura de forma enérgica o controle da televisão e, quando acha, retrocede no tempo como se estivesse rebobinando a fita de um vídeo e voltando na história. A partir desse momento a trama segue como se nada disso tivesse acontecido, rompendo de uma só vez as duas regras e

convenções clássicas do cinema e desconcertando completamente o público-espectador. O protagonista diz: "Essa foi de ensaio. Agora, vamos para a medalha de ouro. Posso voltar quantas vezes eu quiser, sem errar".

O filme não mostra de forma explícita a violência, visto que a câmera subjetiva se desvia dando lugar a imaginação do espectador que é convocado a completar a cena com base nos sons e ruídos que estão contemplados ao longo da narrativa. Inferimos que a intenção de Haneke seja criticar a indústria da violência midiática, contudo o diretor não se limita a criticar a violência na sociedade. Nesse sentido, o filme é muito mais sutil do que isso, visto que ele força o espectador a confrontar a sua situação de consumidor passivo para esse tipo de violência industrializada.

Nos momentos finais da obra cinematográfica, Haneke quebra com a convenção do cinema ao confundir os seus espectadores, visto que reitera responsabilidade e não apenas entretenimento à sua plateia. De uma forma geral, *Violência Gratuita* é uma experiência participativa, ativa e atípica. O écran nos desafia, a luta ocorre dentro de nós mesmos, atreve-se a nos envolver de forma tão pessoal nos convocando a reagir a situações extremas e, em seguida, colocando-nos de frente para nós mesmos, como um espelho.

Com um roteiro forte e extremamente violento, a obra *Violência Gratuita* é, sem dúvida nenhuma, um dos roteiros mais incompreensíveis da história do cinematografia. Com mudanças sutis e progressivas, aos poucos são introduzidos no filme outros tipos de abordagens que incomodam profundamente a plateia até se tornar

insuportável. Ao longo da narrativa, os sequestradores olham para a câmera (como se estivessem olhando diretamente para a plateia) e nos fazem participar (interagir) como cúmplices daquelas ações violentas. Logo após, dão um sorriso sádico e uma piscada como se tivessem nos perguntado se estamos gostando e até mesmo aprovando suas atitudes.

No teatro, a quarta parede é uma divisão ilusória que se estende na frente do palco onde a plateia assiste passivamente o ato, já no cinema é a câmera. Isso significa que o ator deva continuar encenando ignorando o público para que a história seja cada vez mais próxima do real. Nesse sentido, Haneke rompe sutilmente a distância que existe entre o espectador (testemunha ocular) e o ato da trama. Quebra a parede que distancia o público do psicopata e aos poucos os personagens demonstram uma autoconsciência deixando claro que o público é o terceiro psicopata da trama.

O filme revela uma metalinguagem, visto que a história central não é a da família que passa o seu fim de semana na casa de campo e tampouco sobre o sequestro e as torturas desencadeadas pelos personagens centrais em suas ações violentas ao longo da narrativa, mas fala de si mesmo enquanto gênero de filme violento e nos força a pensar na nossa própria condição enquanto consumidores do enredo inicial. Dessa maneira, produz um impacto psicológico ao romper algumas regras e convenções da narrativa clássica. Primeiramente, “não importa a ordem da narrativa, a lógica temporal deve pressupor uma ordem retilínea e contínua”. Dessa maneira, “a narrativa pode ir e vir no tempo, mas a lógica dos fatos está

posta no tempo real". Em segundo lugar a "consequência de um ato violento é pago com a mesma moeda, justificando e finalizando com o gosto da vingança das agressões sofridas". (FREEDMAN, J. 2002, p.07-08).

Quanto à abordagem, percebemos que há um esforço deliberado para despir técnicas de produção de um filme convencional. Inferimos que a sua intenção foi provocar um discurso sobre a relação entre a vida real e a ficcional travada no filme. Isso, sem sombra de dúvida, não o torna facilmente comercial como a maioria dos filmes típicos de suspense e terror produzidos pelo cinema hollywoodiano, visto que provoca inúmeras leituras e interpretações. Nesse sentido, o público faz parte da obra e reitera a experiência individual e ao mesmo tempo coletiva do cinema.

O filme é também metacinematográfico, visto que chama a atenção para o seu próprio artifício de rebobinar a ação e alimenta o apetite do público para com a violência cinematográfica. Dessa maneira, opta por fazer com que toda a violência aconteça fora da tela. O diretor também nos nega o espetáculo da violência, o que nos iria permitir a fácil reclassificação do filme. Tal abordagem, assim, torna a violência ainda mais preocupante, visto que a torna mais realista.

Os gritos, sussurros e sons fora da tela negam ao público o luxo do espetáculo, enquanto torna a própria violência ainda mais angustiante. Ao mesmo tempo, na medida em que o grau de intimidade do espectador aumenta, é compartilhada uma relação totalmente diferente, quase de *pseudonarrador*. Isso imediatamente gera uma crise de identificação no espectador. Diante do

exposto, inferimos que a intenção de Haneke seja confundir a audiência a partir da discussão e reflexão sobre a realidade com a representação da realidade fílmica.

Em suma, a obra sublinha a intenção do diretor em tentar lidar com questões contemporâneas, seja a dinâmica entre a violência, a sociedade, o filme ou a mídia. Assim sendo, esta demonstra uma sensibilidade em relação às práticas produtivas de filmes convencionais, esforça-se em reexaminar as questões de relações de voyeurismo e estimular a interação do discurso fílmico com o público-espectador.

REFERÊNCIAS

COUTINHO, Angélica. **Do não-lugar ao lugar comum:** a cidade do cinema brasileiro contemporâneo. Estudos Socine, São Paulo, Ano IV, out. 2003.

FREEDMAN, J. **Violência na midia e o efeito da agressão**. Armazém. Rio de Janeiro. 2002.

GOMES, Carlos. **O Cinema e a violência hollywoodiana.** São Paulo, Ed. 34, 2002.

HAMBURGUER, Esther. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente**. Reflexões sobre a ideia de espetáculo. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n78/11.pdf>. Acesso em 19 abr. 2016 às 10h30min.

MCNALLY, H. M, ROBERTSON, L. A., STRAUSBURGER, V. C., & HANCOX, R. J. **Bond, James Bond:** Uma revisão sobre os 46 anos de filmes violentos. Chiado, Rio de Janeiro. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral:** uma polêmica. Editora Ática, São Paulo, Ano IV, nov. 1887

RAMOS, Fernão Pessoa. **Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo**. Estudos Socine, São Paulo, Ano IV, out. 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cinema e (cultura da) violência nossa de cada dia**. Estudos Socine, São Paulo, Ano V, out. 2003.

SALVO, Fernanda. Cinema brasileiro da retomada: da pobreza à violência na tela. **Revista Espcom.** Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~espcom/revista/numero1/ArtigoFernandaSalvo.html>. Acesso em 10 de abril de 2016 às 12h30min.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno brasileiro**. Cinemais, Rio de Janeiro, nº 4, mar./abr. 1997.

_____ **O discurso cinematográfico.** A opacidade e a transparência. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

3

3

A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA NOS ESPAÇOS URBANOS DO CINEMA DE FICCÃO LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO (1990-2015)

Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho[1]

Este texto apresenta os resultados preliminares da pesquisa "Imaginários urbanos latino-americanos: cinemas e cidades nas margens da modernidade tardia", cujo objetivo é estudar as relações imaginárias entre o cinema de ficção contemporâneo e a vida cotidiana nas principais cidades da América Latina e do Caribe, considerando-se as suas megalópoles e aquelas de maior importância político-cultural, a saber: Assunção, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Cidade do México, Habana, La Paz, Lima, Montevideo, Quito, Rio de Janeiro, Santiago e São Paulo.[2] Na primeira etapa da pesquisa,

1 Doutor em Sociologia (IESP-UERJ) e Mestre em Comunicação Social (PUC-Rio). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Coordenador do Núcleo de Estudos em Estética e Política dos Imaginários (NEPI), grupo do CNPq que abriga a pesquisa "Imaginários urbanos latino-americanos: cinemas e cidades nas margens da modernidade tardia". Autor do livro "Os mistérios do Carandiru: cárcere, massacre e cultura de massas" (Multifoco/Luminária, 2011). E-mail: dinaldo.filho@unila.edu.br

2 A temática dos espaços urbanos na teoria, na história e na estética do cinema, como é sabido, é indissociável da invenção do cinema nas cidades modernas. Para estudos sobre o cinema e as cidades ver, por exemplo, Comolli (1997), Charney e Schwartz (2001) ou Shiel e Fitzmaurice (2001).

identificou-se uma ampla variedade de filmes nos quais a encenação da *violência física* é um elemento marcante, uma estratégia frequentemente acionada nos modos de representação das cidades servindo a diversos propósitos estéticos e políticos em cada uma das narrativas.

O privilégio dado pelo cinema de ficção latino-americano contemporâneo à encenação de grandes cidades problemáticas e violentas, marcadas pela corrupção de valores, pela crise de identidade e pela marginalidade urbana, originou investigações sobre a descontinuidade, a ruptura e a inovação desta nova cinematografia com a estética e os lugares de enunciação de períodos anteriores (León, 2005; Ruffinelli, 2013; del Río, 2013). A repetição e a permanência da temática da pobreza e da marginalidade urbanas em um conjunto amplo de filmes dos anos 1990 e 2000 engendraram estilos cinematográficos associados aos espaços urbanos. Eles trazem as heranças do Nuevo Cine Latinoamericano e do neorrealismo italiano e, ao mesmo tempo, apresentam rupturas e inovações, ou hibridizam-se com os gêneros de ação hollywoodianos e atualizam a estética publicitária.

Obras como, por exemplo, *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1998), sobre os jovens delinquentes habitantes das ruas de Buenos Aires, ou *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), em que o Rio de Janeiro dos anos 1970 é a chave de reconstrução estilizada da memória da violência atual, criaram no vocabulário das "comunidades interpretativas" da teoria e da crítica cinematográfica categorias esteticamente instáveis e politicamente problemáticas como, por exemplo: "favela *movie*" ou "favela *effect*" no circuito

teórico internacional (Mennell, 2008). Há outras como "realismo de periferia", nas palavras do escritor e roteirista brasileiro Fernando Bonassi (Figueiredo, 2010), ou "*el cine de la marginalidad*" ou "*realismo sucio*" (León, 2005, p. 30-32), sendo esta última a categoria manejada aqui como ferramenta de análise, por melhor apreender o fenômeno cinematográfico e urbano latino-americano nas suas especificidades,[3] na medida em que atualiza a "estética da fome" em uma "estética do desencanto":

> No entanto, esta atualização da estética da fome se dá no contexto de fim do século, quando a grande urbe tragou a mitologia da natureza e a crise dos ideais modernos se expressa como uma ausência de horizonte utópico. À fome se soma o desencanto da política, a redenção impossível, o descrédito de todo o destino coletivo. Diferentemente do cinema político realizado durante os anos setenta na América Latina, o "Cine de la Marginalidade" constrói uma estética do "desamparo" que explora a vida de seres que vivem à margem das instituições sociais e dos discursos políticos, que estão excluídos do espaço mobilizador e progressista destinado ao povo".[4] (LEÓN, 2005, p. 33)

Do ponto de vista metodológico, trata-se de um processo de mapeamento baseado em pesquisa exploratória no qual os filmes são identificados obedecendo aos

3 No contexto do cinema francês, por exemplo, as narrativas que abordam a violência e a pobreza das periferias de Paris e o lugar de subalternidade da juventude imigrante de descendência árabe ou africana foi batizada de "cinéma de banlieue" pelos Cahiers du Cinéma dos anos 1990 (Milleliri, 2011), a partir de obras paradigmáticas como La haine (Mathieu Kassovitz, 1995).

4 Tradução livre do original: "*Sin embargo esta actualización de la estética del hambre se da en el contexto finisecular donde la gran urbe se ha tragado a la mitología de la naturaleza y la crisis de los ideales modernos se expresan como una ausencia de horizonte utópico. Al hambre se suma el desencanto de la política, la redención imposible, el descrédito de todo destino colectivo. A diferencia del cine político realiza do durante los años setenta en América Latina, el Cine de la Marginalidad construye una estética del "desamparo" que explora con desembrazo la vida de seres que viven al margen de las instituciones sociales y los discursos políticos, que están excluidos del espacio movilizador y progresista destinado al 'pueblo'*". (LEÓN, 2005, p. 33)

seguintes critérios: a) narrativas de ficção de longa-metragem encenadas nas cidades; b) produções realizadas entre 1990 e 2015, período de intensa urbanização da América Latina;[5] c) obras dirigidas por latino-americanos. O mapeamento não é conduzido por recortes temáticos, de gênero, de estilo ou de modo de produção. Os critérios são assim estabelecidos para simplificar ao máximo possível os filtros de busca. A proposta é fazer com que os temas e os problemas das relações entre o cinema e os imaginários urbanos latino-americanos surjam e emerjam espontaneamente a partir das encenações nas cidades.

Além das fichas técnicas, está sendo elaborada uma linha do tempo que organiza as produções no período de 1990 a 2015 por cidade e ano de lançamento. Até o momento tem-se um horizonte de 70 longas-metragens de ficção, destacando-se, dentre eles, filmes classificados como relevantes, porém não encenados na lista de cidades previamente determinadas para a busca.[6]

5 Em 2012, o Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (ONU-HABITAT) lançou o relatório de uma pesquisa inédita intitulado "Estado das cidades da América Latina e Caribe", afirmando que, em 2050, a população urbana latino-americana atingirá os 89%. De acordo com o relatório, a América Latina e o Caribe formam a região mais urbanizada do planeta, apesar de estar entre as menos povoadas no que diz respeito ao seu território. "Quase 80% de sua população vive em cidades, uma proporção superior à do grupo de países mais desenvolvidos", informa o relatório, considerando que na virada do século "*el número de ciudades se ha multiplicado por seis en cincuenta años [...] En 1950, no existian las megaciudades en America Latina y el Caribe. Hoy, son ocho: Ciudad de Mexico, São Paulo, Buenos Aires, Rio de Janeiro (todas ellas con mas de 10 millones de habitantes), Lima, Bogota, Santiago y Belo Horizonte (con una poblacion de entre 5 y 10 millones)*". (ONU-Habitat, 2012: 17; 26). Assim, o recorte temporal justifica-se pelo momento de intensificação dos processos de urbanização na América Latina, a virada do século.

6 São consideradas aquelas produções com reconhecida circulação ou recepção da crítica: Rodrigo D. No Futuro (1990) e La vendedora de rosas (1998), de Victor Graviria, e La virgen de los sicários (2000), de BarbetSchoroeder, em Medellín; Bicho de sete cabeças (2001), de Laís Bodansky, em Santos; O homem que copiava (2003) e Meu tio matou um cara (2004), de Jorge Furtado, em Porto Alegre; Perro come perro (2008), de Carlos Moreno, em Cali; Insolação (2009), de Felipe Hirsch e Daniela Thomas, e Branco sai, preto fica (2015), de *Adirley Queirós*, em Brasília; O homem das multidões (2012), Marcelo Gomes e Cão Guimarães, em Belo Horizonte; Amarelo Manga (2002), de Claudio Assis, e O som ao redor (2013), de Cléber Mendonça Filho, no Recife.

Em termos teóricos, o conceito de "patilha do sensível" (RANCIÈRE, 2014, p. 12) serve ao mapeamento e ao estudo das narrativas. Primeiro, orienta a pesquisa exploratória no sentido de que o mapa de filmes por cidades compreende um sistema de "evidências sensíveis" que são as próprias obras, formas cinemáticas dos espaços urbanos. Depois, também serve à abordagem e à análise dos filmes na medida em que as suas formas estéticas revelam a "existência de um comum": as margens da vida urbana nas cidades latino-americanas narradas e encenadas pelo cinema de ficção. As escolhas implicadas nos modos de narrar e de encenar as cidades recortam o convívio urbano em "partes e lugares respectivos", em seus espaços de violência e os lugares de cada corpo que recebe ou aplica em outros corpos a violência.

Os filmes plasmam segmentos ou cortes dos imaginários urbanos hegemônicos na justa medida em que os constituem em suas "partes exclusivas" – o condomínio de luxo com forte segurança, as ruas das cidades, as favelas e as periferias etc. – na vida cotidiana urbana ficcionalizada. Os filmes revelam como o urbano é "repartido" entre iguais e desiguais nas cidades latino-americanas: em quais espaços, em quem, como e quando se aplica a violência, por exemplo, entre os jovens em circulação pelos espaços urbanos. Ao mesmo tempo, as obras são como possibilidade e resultado dessa mesma repartição na medida em que evidenciam como "cada um toma parte nesse comum", cada qual com seus "espaços, tempos e atividades", inclusive, as atividades de produzir filmes que encenam cidades da América Latina.

O conceito de "imaginários urbanos" articula-se ao mapeamento e à partilha do sensível na medida em

que a cidade é definida pelos seus processos culturais e políticos, nos termos dos "imaginários que a habitam". Isso significa que "o sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando como o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas" (CANCLINI, 2008, p. 15).

O mapeamento reconhece e identifica, no amplo conjunto de filmes, uma "partilha do sensível", isto é, "maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos" (RANCIÈRE, 2010) pela encenação da violência nos espaços urbanos. Neste ponto, estética e política estão mutuamente implicados no conceito de "imaginários urbanos" que apreende e define a cidade não apenas nos termos do seu território material e de seus aspectos sociais e culturais, mas, igualmente, em sua cartografia midiática e audiovisual, o que auxilia a pensar a cidade como linguagem e estética da violência física.[7]

A hipótese de trabalho é a de que os filmes instituem, por meio da ficção, um *imaginário periférico global*, cuja estética se apoia em aspectos locais das cidades que inspiram os mundos ficcionais e, igualmente, em um repertório de estilos globalizados. Se "a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão da distribuição dos lugares" (RANCIÈRE, 2014), é porque a estética da violência, atualizada no modo como os filmes imaginam e encenam as cidades, coloca-se como um problema estético e político ligado à questão do estilo cinematográfico. Como sugere Prince (2003), não interessa a vio-

7 Para outra visão dos imaginários urbanos latino-americanos ver Silva (2001).

lência no cinema como uma expressão artística de um sintoma da vida social real, mesmo que ela possa ser.

Tal problema deve ser estudado em outro diapasão, a partir da forma cinemática, considerando-se os modos de representação que instituíram uma íntima relação entre violência e cinema na história do estilo, quer dizer, as imagens normativas mais profundas que subjazem as expectações da violência física quando é encenada: o cinema hollywoodiano clássico e moderno. Até que ponto os filmes de ficção, ao encenarem a violência física nos espaços urbanos latino-americanos, apoiam-se ou se distanciam de recursos e estilo inventados e legados pela poética da violência do cinema norte-americano? Ou, ainda, quais as consequências estéticas e políticas para os imaginários urbanos latino-americanos que os filmes plasmam na sensibilidade mundializada?

Os filmes por cidades cujas sequências foram selecionadas para análise são: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), no Rio de Janeiro; *Hermanos* (Marcel Rasquin, 2010), em Caracas; *Elefante Blanco* (Pablo Tapero, 2012), em Buenos Aires; *Amores Perros* (Alejandro Gonzalez Iñarritu, 2000) e *La Zona* (Rodrigo Plá, 2007), na Cidade do México; *7 Caixas* (Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori, 2012), em Assunção; e M*aria Cheia de Graça* (Joshua Marston, 2004), em Bogotá, sendo esta uma única exceção aberta a um diretor não latino-americano por motivo explicado a seguir. Mas, antes das análises, cabe apresentar a matriz da estética e da poética da violência de Stephen Prince.

No curso da análise não estaremos preocupados em fazer juízos de valor quanto ao rendimento artísti-

co das narrativas, mas sim refletir sobre o conjunto do mapeamento. Em outras palavras, pensar as diferentes estratégias mobilizadas na construção da violência física no cinema de ficção inscrito no quadro de transformações sofridas pelas cidades e pelo cinema latino-americano no período entre 1990-2015: as narrativas da ficção deslocaram sua atenção do escopo da nação para as redes globais de cidades periféricas, nas quais a encenação da violência física está profundamente associada ao processo de ficcionalização da vida cotidiana que se convencionou chamar de "*cine de la marginalidade*" ou "realismo sucio" (LEÓN, 2005).

A poética da violência no cinema hollywoodiano clássico e moderno

Dentre os estudos da estética da violência física nos cinema de ficção, merece destaque a teoria e a história do estilo de Stephen Prince (2003) sobre o cinema hollywoodiano clássico e moderno, durante o período de 1930 a 1968. Seu argumento considera que o desenvolvimento estilístico da representação da violência física no cinema norte-americano, isto é, aquilo que o autor denominou *poetics of screen violence*, nasceu da constante e duradoura relação de tensão entre os realizadores e os censores do *Production Code Administration* (PCA), responsável pela regulação dos conteúdos cinematográficos desde os anos 1930, nos Estados Unidos. O PCA foi gradualmente entrando em declínio até ser substituído pelo *Code and Rating Administration* (CARA), em 1968.

Prince demonstra que, enquanto o PCA regulava a encenação da violência física nos filmes de ficção, os realizadores concentravam seus esforços em contornar criativamente os constrangimentos que lhes eram impostos pelo código de moralidade e censura na representação cinemática de atos violentos. Tais atos envolviam, por exemplo, criminosos, comportamentos imorais, crimes, assassinatos, emprego de armas de fogo, gestos de brutalidade ou de crueldade nos conteúdos dramáticos das cenas ou sequências em suas funções narrativas.

Para isso, o autor analisa um amplo conjunto de filmes pertencentes a épocas, gêneros e estilos diversos, como os de horror, de *gangsters*, de guerra, de ação e de suspense, e demonstra, no material primário dos filmes, as permanências e as transformações nos modos como os mais diferentes diretores organizaram a encenação da violência física no nível da forma cinemática antes e depois de 1968.[8] *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) é considerado por Prince um marco dessa ruptura do cinema moderno norte-americano com o seu período clássico. Aqui, têm-se a passagem da violência no cinema clássico para um regime ficcional de "ultraviolência" no cinema moderno. Essa passagem conserva elementos do período anterior e os desenvolvem, tornando a violência física cada vez mais estilizada e os seus efeitos ampliados na percepção e no horizonte moral do espectador contemporâneo.

8 Obras como *Frankstein (James Whale, 1931), Scarface (Howard Hawks, 1932) ou Bataan (Tay Garnett, 1943),* passando por obras como *Kiss Me Deadly (Robert Aldrich, 1955), The killing (Stanley Kubrick, 1957) ou Psycho (Alfred Hichcock, 1960),* considerando como marcos da consolidação do estilo da violência *Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967), The Godfather (Francis Ford Copola, 1972)* ou *Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976), dentre outros.*

Prince demonstra que as formas de organização e de expressão cinemática da violência física criadas pelos realizadores para driblar os códigos de censura constituíram uma "estrutura profunda" do estilo criada e consolidada, por tentativa e erro, entre as décadas de 1930 e 1960. Trata-se da base da violência física como um componente essencial do cinema hollywoodiano, definida, conceitualmente, como "amplitude estilística" (PRINCE, 2003, p. 33-36). O conceito sintetiza os modos de elaboração violência em forma cinemática a partir de dois elementos: a) a duração do ato violento na tela; e b) a composição visual do ato violento (montagem, câmera lenta, posição e multiplicação de câmeras, uso do som, iluminação, coreografia da encenação etc.), cujos recursos de estilo estendem, prolongam ou detalham a ação de violência conforme as intenções narrativas.

Comparativamente, no cinema clássico norte-americano a violência estava referenciada em ações ou mesmo comportamentos violentos e moralmente inaceitáveis, que não deveriam ser apresentados explicitamente diante da câmera, mas somente por meio de uma "poética da substituição" (PRINCE, 2003, p. 205). Isso significa descrever o ato violento com o apoio de imagens ou metáforas e, por isso, a descrição da violência possui "baixa amplitude estilística", tornando-se implícita. Para o PCA a violência não existia como uma "categoria em si", existiam apenas as menções a comportamentos violentos.

No cinema moderno norte-americano nascido após 1968, os atos referenciais de um comportamento violento (uma facada ou um tiro de arma de fogo etc.) são codificados graficamente e o estilo é assim amplia-

do, fundando uma *poetics of screen violence*: "a ampliação do estilo é justamente o que define a violência cinemática para a sensibilidade moderna" (PRINCE, 2003, p. 32). O ato violento passa a ser bem detalhado, ganha amplitude estilística e, assim, o comportamento é estilizado. Tem-se uma "alta amplitude estilística" da violência, ela se torna explícita. De acordo com Prince, a partir deste momento não importa mais o ato violento em si, mas sim a sua "transfiguração estilística", o que faz com que a violência física seja encenada e se consolide como uma "coisa em si" na sensibilidade contemporânea, isto é, uma categoria ligada à indústria e aos circuitos comerciais de filmes, ou articulada aos discursos teóricos e políticos sobre o cinema e as suas relações com a sociedade e seu contexto histórico.

Das tensões entre a inventividade dos realizadores e a regulação dos censores criou-se a estrutura profunda no cinema norte-americano de organização formal da violência física. Essa estrutura acabou sendo desdobrada pela expansão mundial do domínio estilístico e assimilada em cinematografias de outras nacionalidades. A violência passou a ser descrita no cinema em detalhes e os realizadores passaram a ter cada vez mais controle das suas gradações por meio do "design estilístico" orientado para intensificar, na forma do filme, os efeitos cinestésicos gerados no espectador de acordo com as necessidades dramáticas de cada projeto estético.

Essa matriz profunda da poética da violência no cinema de ficção foi sintetizada em cinco códigos visuais básicos (PRICE, 2003, p. 205-251): 1) *spatial desplacement*, sendo o código central que desloca o olhar

do espectador de um ponto de vista a partir do qual ele poderia visualizar ou testemunhar a violência física diretamente, colocando-a fora-de-quadro ou obstruída por algum objeto; 2) *metonymic displacement*: implica em substituir a violência em si por imagens que simbolizam o ato, provocando relações poéticas entre a imagem substitutiva e o que é mantido fora-de-quadro; 3) *indexical ponting*, mostra e omite a violência por meio da criação de uma imagem indexical desencadeada logo após a deflagração do ato violento, estando baseada em algum elemento previamente existente no ambiente espacial para o qual a câmera e a encenação dirigem a atenção do espectador; 4) *substitutional emblematics*, que aplica a força e o resultado da violência no ambiente (objetos, adereços cênicos etc.) ampliando a intensidade quando seus danos não podem ser apresentados nos corpos das vítimas; e 5) *emocional bracketing*, quando o realizador cria um espaço na narrativa para que o espectador se recupere emocionalmente de uma sequência de violência intensa, mantendo o controle da encenação e, em geral, orientando-se por propósitos ou significados morais.

Esses códigos visuais são considerados por Prince uma estrutura profunda do cinema tal como recursos elementais como o *close-up*, o ponto de vista subjetivo ou a regra dos 180 graus. Contudo, neste caso os códigos visuais estão especificamente associados à forma cinemática da violência física. Resultado da dialética inerente à regulação da realização, essa estrutura de base originou uma retórica visual de posicionamentos de câmera, de montagem, de relações de som e imagem e de coreografia de atores sedimentada na história do estilo. A “ampli-

tude estilística da violência" desenvolve-se, desde então, nessas bases, e a encenação de atos violentos com armas de fogo, sangue e detalhes de ferimentos nos corpos banalizaram-se no cinema mundial contemporâneo. Os manejos de uma "baixa" ou de uma "alta" amplitude estilística da violência física no cinema de ficção implicam em questões que associam ética e estilo e estética e política. O legado dessa matriz nascida com os norte-americanos é hoje decorrente das apropriações e dos aprimoramentos que os realizadores fazem desses recursos.[9]

Como o material primário dos filmes de ficção mapeados por cidades propiciam a base para a abordagem dos imaginários urbanos e as suas manifestações de violência física? Mais do que isso, como a encenação do realismo sujo se apoia na herança do estilo hollywoodiano, reinventando-o? Até que ponto a poética da violência, uma vez globalizada, serve para situar os espaços urbanos das cidades latino-americanas em um imaginário global periférico? Deve-se refletir, a seguir, sobre como a percepção dos espaços urbanos das cidades latino-americanas é construída pela mediação de um gênero cinematográfico surgido nos anos 1990, "*el cine de la marginalidade*" ou "*o realismo sucio*", no modo como ele também se hibridizou com a poética da violência física herdada do cinema hollywoodiano clássico e moderno.

A poética da violência e a ficcionalização das cidades latino-americanas

9 James Kendrick (2009) teoriza os desenvolvimentos dessa mesma estrutura nos anos 1980. Porém, neste texto o meu interesse é focalizar apenas a poética da encenação da violencia física de Prince em virtude do papel fundamental enquanto matriz de estilo do cinema clássico e moderno.

Cabe agora analisar algumas sequências de filmes mapeados por cidades com o objetivo de investigar em que medida os modos de representação da violência física estão organizados sobre as bases de poética da violência estabelecida pela história do estilo de Prince. Como dito antes, não interessa aqui a violência no cinema como expressão da vida urbana real, como um sintoma. A ideia é lançar mão do estilo inscrito na forma cinemática dos filmes por cidades, tomar o estilo como base de abordagem estética e política dos imaginários, partir do campo cinematográfico e do que lhe é inerente. Afinal, que tipo de violência é encenada nos espaços urbanos latino-americanos? Como a violência é representada e qual é o seu lugar na narrativa? Em que tipo de espaço urbano ela acontece? Qual o seu lugar no tempo? Quais são as atividades de quem a pratica ou a recebe em seu corpo?

Cidade de Deus foi eleito, em primeiro lugar, um dos dez filmes com cenas de violência mais perturbadoras pelo site norte-americano Pop Crunch, em uma votação do público. A lista tem filmes como *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Cães de aluguel* (Quentin Tarantino, 1992), *Laranja mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1986). A sequência tem duração de dois minutos e dezessete segundos. Inicia-se em uma viela da favela, com um grupo de meninos correndo, fugindo de Zé Pequeno e da sua quadrilha de traficantes armados. Eles os perseguem por terem cometido um roubo na localidade. Um menino é encurralado pelos bandidos contra os tapumes de um barraco. A câmera enquadra, em detalhes, a pistola prateada na mão Zé

Pequeno e, ao fundo, o menino, sem saída. Um segundo menino, também capturado pelos bandidos, é jogado contra os tapumes.

Zé Pequeno diz que eles vão pagar pelos que conseguiram fugir e pergunta em que parte do corpo querem receber um tiro como punição pelo roubo: no pé ou na mão? São duas crianças, uma delas chega a ser chamada por um dos bandidos de "pingo de gente", em tom de zombaria. Um terceiro menino, Filé com Fritas, que acompanha os bandidos para ficar perto dos jovens mais velhos, sente a crueldade da situação de violência física que se apresenta e se afasta do cerco. Os dois meninos encurralados choram e estendem as palmas das mãos para que o castigo lhes seja imputado. Zé Pequeno zomba, "na mãozinha, é?", e os surpreende atirando em um pé de cada menino.

Os disparos da pistola, no áudio, são intensos, surpreendem as vítimas e o espectador. No primeiro tiro, o menino grita "ai" e não se vê o impacto da bala. No segundo tiro, é possível visualizar o impacto da bala, o buraco no tênis e a mancha de sangue. O menino leva as mãos ao pé ferido, chama pela "mãe" e chora. Ambos se curvam no chão e os corpos expressam a dor. Zé Pequeno gargalha, diverte-se e é saudado pelos demais, momento em que chama por Filé com Fritas e coloca a pistola em suas mãos. Diz que deseja ver se ele é mesmo "do seu conceito", isto é, se tem o seu respeito, e ordena que escolha e mate um dos dois meninos.

Até este ponto, apesar da intensidade dramática e emocional da sequência, em nenhum caso a câmera oculta o ato violento, ele não é obstruído do ponto de

vista do espectador que testemunha. O foco é alternado e chama a atenção a arma de fogo nas mãos de Zé Pequeno, o que amplia no espectador o sentimento de brutalidade do grupo de traficantes contra as crianças indefesas. O som pontua os momentos em que a violência se concretiza e os corpos reagem à dor causada pelos tiros. Nada é omitido pela câmera, não há necessidade de emblemas ou de elementos fora da linha de quadro. A câmera é posicionada ora em contra-plongée, o que revela a pequenez das vítimas, ora na linha do quadril de Zé Pequeno, que tem a arma em punho. Ou, ainda, por cima de seu ombro, na linha da alça de mira da pistola, direcionada para os meninos. Os ângulos de câmera intensificam a conexão dramática entre o espectador e a situação violenta, jogam o espectador em meio ao cerco dos bandidos, cadenciado pela interação dos corpos. Isso detalha os sentimentos de crueldade dos agressores e de desespero das vítimas.

Contudo, no momento em que Filé com Fritas é intimado a matar um dos dois meninos, e escolher entre um ou outro significa de fato optar pela sua própria vida, a câmera realiza um "deslocamento espacial": desvia o olhar do espectador do ato violento. Filé com Fritas, tão menino quanto as suas vítimas, já não tem como escapar. Aponta a arma para os meninos que choram em desespero. Os bandidos pressionam e pedem para que ele mate um dos dois. Filé com Fritas segura o choro com medo de matar pela primeira vez. Os olhares dos três meninos se cruzam e, igualmente, o olhar do espectador, superposto ao de Filé com Fritas, pois a câmera é posicionada sob o seu ombro, na linha da alça de mira.

O dilema moral e emocional da escolha é trans-

ferido ao público, colocado em seu lugar. A câmera enquadra Filé com Fritas que faz a escolha: move a pistola para a direita enquanto vira o rosto para a esquerda e, sem olhar para a vítima, dispara contra o menino mais velho que está fora de quadro, deixando viva a criança mais nova, também fora de quadro. No plano imediatamente posterior ao ato de execução, o corpo da vítima tomba, discretamente, na parte inferior esquerda do quadro, obstruído pela posição de Filé com Fritas. O menino mais novo olha e vê o amigo morto.

Filé com Fritas, de olhos fechados, é cumprimentado pelos bandidos. Zé Pequeno ordena que o menino alvejado no pé vá embora sem mancar, apesar de ter um dos pés baleado. Existem ainda outros detalhes na cena que podem revelar elementos de uma "amplitude estilística". Mas o uso do código de "deslocamento espacial" serve para ocultar o ápice da ação violenta e a sua relação com o olhar do espectador que testemunha. O deslocamento acontece após o espectador ter sido colocado emocionalmente dentro da situação e sintonizado com o senso moral e a subjetividade de Filé com Fritas.

Em *Tropa de Elite* há diversas sequências que podem ser estudadas.[10] Mas aqui interessa a sequência final, quando Capitão Nascimento manipula os sentimentos de revolta de André Mathias pela morte de Neto Gouveia, seu amigo assassinado pelo traficante Baiano. O Capitão Nascimento quer se aposentar do BOPE e deixar um substituto, André Mathias, no seu lugar. Para isso, ele precisa encontrar Baiano e vingar, junto com André

10 Por exemplo, uma em que a jovem militante de uma ONG é executada com um tiro na cabeça e o seu amigo é queimado vivo em um "micro-ondas", método de execuções dos traficantes do Rio de Janeiro em que a vítima é queimada viva dentro de pneus. É uma sequência que não poupa ou abre concessões ao espectador.

Mathias, a morte de Neto Gouveia. Os policiais realizam incursões em uma favela na busca pelo traficante, assediando e agredindo moradores, torturando os suspeitos com espancamentos, sacos de asfixia e tiros em regiões não letais do corpo. Ultrapassam todos os limites morais na busca de informações sobre o paradeiro de Baiano.

A sequência se inicia com planos gerais da favela e, depois, a câmera acompanha os policiais em incursão pelos becos e vielas do morro, bem como invadindo casas de moradores sem autorização judicial para buscas. A cada ação violenta da polícia contra um favelado o sentimento de vingança segue aumentando em André Mathias, que aprende usar a tortura para obter informações, metamorfoseando-se no policial que Capitão Nascimento deseja que ele se torne. Após torturarem um jovem bandido, os policiais descobrem o esconderijo de Baiano.–

O traficante está escondido em um barraco, acompanhado de um bandido que faz a sua segurança. Eles almoçam uma quentinha e a tensão paira no ar. Baiano pede que o bandido veja se as coisas estão tranquilas e sem polícia no morro, e, neste momento, seu comparsa é alvejado com um tiro na cabeça. A polícia já cercou o barraco e o som do disparo é forte, acompanhado dos estilhaços de vidro da janela. Pega a todos de surpresa: a vítima, o Baiano e o espectador. O bandido está saindo de quadro, mas, ao ser atingido, seu corpo projeta-se de volta, para trás, com o impacto da bala, e o sangue espirra e suja a lente da câmera. Baiano tenta fugir subindo uma escada que leva para a laje do barraco. É então baleado por um disparo fuzil e cai deitado e ferido no terraço.

A música instrumental intensifica o suspense com

o desfecho da vingança. Capitão Nascimento e André Mathias chegam até Baiano, que pede para ser levado ao hospital. O policial pisa com o seu coturno no peito do traficante, humilhando-o, e lhe aponta a pistola para a cabeça dizendo "já perdeu", será executado. A câmera faz um close-up de Baiano, com a roupa ensopada de sangue, e o bandido pede para que o tiro não seja dado no rosto, "pra não estragar o velório". Com isso em mente, Capitão Nascimento pede uma escopeta calibre 12 ao outro policial para produzir um estrago maior no rosto de Baiano. Neste momento, ele narra em off as suas intenções: "O Baiano já era meu, agora só faltava o coração do Mathias. Aí a minha missão ia tá cumprida. Eu ia voltar para a minha família sabendo que deixei alguém digno no meu lugar".

Capitão Nascimento passa a escopeta calibre 12 para as mãos de André Mathias e diz: "passa que é seu", isto é, mate e a vingança é sua. Ele aponta a arma para a cabeça de Baiano, que implora para não ser executado com um tiro devastador no seu rosto. No contraplano, André Mathias aponta a escopeta para a câmera e, assim, para o público. A luz sol ofusca a visão do espectador quando André Matias engatilha a arma e mira na cabeça do traficante. Baiano segue estirado contra a laje. A câmera fecha mais perto do cano da escopeta e do olhar do policial sob a alça de mira. A posição do espectador intercala-se com a de Baiano. Depois, fecha de novo, chegando mais perto e indicando que o tiro é iminente. O sol ofusca, pela última vez, a visão do espectador e, quando a luz invade todo o quadro a tela perde nitidez. Escuta-se o som do disparo e a tela clareia por

inteiro. Um *fadeout* embranquece todo o quadro até que os créditos finais aparecem.

Na saída da ficção, abre-se o "parêntesis emocional" que conduz adiante a relação entre o filme e o espectador: o coração de André Mathias é transformado em "caveira". Abre-se um espaço de reflexão no desfecho violento: é uma perspectiva moral sobre formação do policial forjado pela própria violência física e pela atrofia do senso de justiça em vingança, em um tiro direcionado para o próprio espectador que, momentaneamente, assume o lugar do traficante Baiano.

A favela como espaço e tempo de crime e violência também se manifesta em *Hermano*, uma fábula sobre futebol filmada em Caracas. Daniel e Júlio são irmãos talentosos no futebol e que jogam pelo time da favela, almejam chegar ao profissional. O primeiro é "bom moço" e o segundo envolvido com a criminalidade local. O goleiro do time, membro da quadrilha de Júlio, mata a mãe dos dois irmãos com um tiro de pistola no peito, por acidente, quando efetuava um disparo contra pessoa. Daniel testemunha o acontecido, mas guarda em dor o segredo, pois uma acusação sem provas pode leva-lo à morte.

Contudo, na sequência final, após fazer o gol da vitória da equipe em uma partida decisiva, Daniel resolve vingar-se do assassinato da mãe e, em meio à comemoração pela vitória, atravessa o campo de futebol correndo em direção ao goleiro e acerta uma voadora nas suas pernas, derrubando-o no chão. O som do canto da torcida desaparece e a narração é conduzida por uma música melancólica. Daniel, submerso em seus pensamentos, decide vingar-se. Agora se escuta apenas a música e o som

do impacto do golpe de Daniel nas pernas do goleiro, seguido de gritos de dor. Daniel começa a desferir chutes na cabeça do rapaz com toda a sua força. A cada impacto, o som é ampliado no áudio, misturando-se com a música.

A câmera mostra à distância os chutes na cabeça, mas a agressão também é encoberta pela poeira do chão de terra batida na pequena área do gol, onde acontece a agressão. Quando Daniel desfere mais um golpe pisando na cabeça do goleiro há um close-up do rosto ensanguentado. Os jogadores correm para intervir na situação e, junto com eles, os homens armados integrantes da quadrilha. Em meio ao tumulto, ouve-se disparos de armas de fogo. Daniel, aparentemente, desfalece em meio à confusão no campo de futebol.

Nas imagens a seguir, os sons dos tiros justapõem-se aos sons de fogos de artifício que celebram, em um estádio lotado, a entrada em campo do Caracas Futebol Club, equipe profissional. Júlio está uniformizado e perfilado em campo ao lado dos demais atletas. Por meio de um "deslocamento metonímico", os fogos de artifício substituem os tiros que atingem Daniel. O espectador é então conduzido a outro lugar, deslocado da visualização da situação de violência.

Também entram em situação de violência os padres Julián e Nicolás de *Elefante Blanco*. Em sequência decisiva, ambos estão no interior de uma igreja da favela acolhendo moradores feridos em um confronto com a polícia, dentre eles um jovem criminoso gravemente ferido em tiroteio. Ele matou um policial e está sendo caçado por isso. Solicita aos padres que o levem a um hospital para salvá-lo. Os padres Julián e Nicolás colocam o jo-

vem criminoso no banco de trás de um carro para retirá-lo clandestinamente da favela, aproveitando-se do fato de serem sacerdotes que podem passar pelas barreiras policiais sem levantar suspeitas. O jovem agoniza.

Inicia-se um longo plano-sequência do carro vagarosamente transitando pelas vielas. O padre Nicolás percebe que o criminoso está armado e, receoso disso, toma a pistola de suas mãos, largando-a no chão do banco do carona. Em uma blitz, um policial pede para que desçam do carro para que seja revistado e, neste momento, o jovem pula cambaleante para fora do veículo na tentativa escapar. O policial aponta-lhe a arma e ameaça efetuar o disparo. Padre Nicolás se interpõe entre o policial e o jovem, abraçando-o. A câmera recua acompanhando o movimento de fuga, distanciando-se da ação.

O policial dispara acertando Padre Nicolás, que cai abraçado ao jovem bandido. O policial se aproxima com a pistola apontada para ambos. Padre Julián, em um gesto de desespero, pega a arma que está no chão do carro e aponta para o policial que, por sua vez, passa a ameaçar Padre Julián com a sua pistola. O bandido tenta escapar e, no momento de descontrole, Padre Julián, sem qualquer desenvoltura com o manejo da arma, dispara contra o policial. Este revida e ambos caem baleados e mortos.

A câmera movimenta-se de acordo com a coreografia dos atores, mantendo uma cuidadosa distância a cada instante, ajustando-se à intensidade dramática e modulando as emoções do espectador. Busca-se comover sem se exceder, sem efeitos de sangue ou de áudio. Está de noite e há pouca iluminação na viela, toda a ação é visualizada na penumbra da favela. Após o fadeout, há

um plano geral da bela paisagem de um mosteiro onde se vê Padre Nicolás trabalhando e limpando um jardim. Trata-se de um "parêntesis emocional" a partir o qual abre-se um horizonte de alívio e de reflexão moral sobre o destino das personagens em meio a tragédia da vida urbana de Buenos Aires.

Em *Amores Perros*, na Cidade do México, a cena abre com vegetais fritando em uma chapa quente. Trata-se do almoço de homens de negócios em um restaurante chinês. Um deles, de camisa azul e gravata, ganha destaque sentado em meio aos demais. Está de costas para uma grande vidraça que separa o espaço interno do restaurante do espaço da calçada na rua, do lado de fora, onde se encontra Chivo, o ex-guerrilheiro de esquerda que virou mendigo e matador de aluguel. Ele engatilha a pistola e se posiciona bem às costas do homem de negócios que tem a sua vida encomendada, e dispara um tiro que estoura a vidraça.

O impacto nas costas da vítima projeta seu corpo para frente. Não é possível ver o dano causado pelo tiro, mas o plano final cria uma relação de "indexação": o sangue da vítima escorre pela chapa quente, fritando e borbulhando em meio aos alimentos. O efeito conecta o espectador ao ato de violência de modo mais imediato, numa ligação física e emocional com o assassinato em uma sequência decisiva para caracterizar Chivo e a falência da sua utopia. Em La Zona, a utopia de um mundo melhor está organizada em torno de um condomínio fechado e de alto luxo na Cidade do México, que é invadido por jovens assaltantes de uma favela vizinha. Eles cometem o assassinato de uma de suas moradoras.

Um deles, Miguel, justamente o que não participou do homicídio, fica preso dentro do condomínio e é caçado pelos moradores que buscam fazer justiça com as próprias mãos. Ao ser encontrado, Miguel é conduzido para o meio de uma rua repleta de mansões sem muros e jardins perfeitos. O jovem é cercado pelos moradores que desencadeiam um ritual de linchamento: ele recebe um primeiro golpe na nuca, deflagrado por um morador responsável pela segurança privada do condomínio, e cai no chão. O jovem, para se proteger, saca uma arma que carrega escondida e alveja uma mulher com um disparo.

A partir daí, desencadeia-se um espancamento, realizado por pais e mães de família, senhores e senhoras, agredindo fisicamente o jovem com suas próprias mãos. A câmera é posicionada em meio ao ritual de linchamento, capturando a interação emocional de fúria. A energia da violência é canalizada através de socos e pontapés desferidos pelos moradores no corpo vulnerável do jovem: o enquadramento oculta os golpes e o corpo, mantendo em quadro apenas as expressões de descontrole dos rostos dos agressores e os movimentos dos braços e das pernas que golpeiam. Apenas no final, após o frenesi, a câmera focaliza os danos provocados no corpo do jovem: o rosto está deformado em meio a uma grande poça de sangue. O "deslocamento espacial" preserva o ato em si, contudo não deixa de expor a interação emocional dos moradores em suas fisionomias de fúria.

Em 7 Cajas, o cenário é o conhecido Mercado 4 de Assunção. Assim como as favelas e outros espaços populares, o mercado caracteriza as tensões inerentes às margens dos espaços urbanos. Na cena final, Victor

é mantido refém por Nelson, com um revólver apontado para a sua cabeça. Eles estão cercados pela polícia enquanto Jim, o coreano, filma a situação com o celular. O momento é tenso e a música mantém o suspense. Quando encontra uma oportunidade, o policial Servián dispara um tiro certeiro na testa de Nelson, que tomba para trás, junto com Victor.

No momento do disparo e do impacto da bala na cabeça de Nelson, a imagem entra em câmera lenta. Assim, a intensidade do impacto é prolongada e a extensão do dano corporal é explícito, pois Nelson é atingido enquadrado em primeiro plano. É nítida a percepção do buraco aberto pela bala na sua testa, e o sangue é visualizado. Depois, Nelson é enquadrado de cima para baixo no necrotério, com o buraco aberto pela bala na sua testa. A cena em que é atingido é repetida diversas vezes nas imagens televisivas ao final do filme quando Victor, finalmente, consegue se ver na TV, no noticiário que espetacularia a violência que vivenciou. As imagens posteriores do Mercado 4 voltando a sua rotina, bem como a apresentação do desfecho de cada personagem da história abrem espaço para certa distensão. Mas não se trata de um perspectiva moralizante: aspectos de um thriller de ação hollywoodiano, conforme definido pelo diretor, com algumas doses de humor negro.

A sequência analisada agora foi dirigida pelo cineasta norte-americano Joshua Marston. Em *Maria cheia de graça*, a jovem Maria Alvaréz está grávida e viaja para Bogotá para servir de "mula" levando para Nova Iorque inúmeras cápsulas de cocaína no seu estômago. Ela está em um laboratório clandestino onde um

traficante fabrica as capsulas de cocaína. Maria observa todo o processo de encapsulamento. Um homem de jaleco branco, como um enfermeiro, lhe dá um comprimido para atrasar sua digestão e borrifa um líquido em sua boca. O chefe do tráfico senta ao seu lado com as cápsulas e molha uma delas em um pote com um outro líquido químico, solicitando-a que engula. Maria leva a cápsula até a boca e sente ânsia de vômito ao deglutir.

Na segunda tentativa, ela engole a cápsula e o traficante repete a mesma operação. Há um corte e Maria caminha na sala de um lado para o outro, com as mãos na região abdominal, sob o olhar do traficante. Ela pergunta quantas cápsulas de cocaína engoliu e ele responde: 23. O traficante pede que a ela que se deite em uma maca e apalpa seu corpo na altura da região do estômago para acomodar as cápsulas no organismo. O homem de jaleco branco entra novamente em cena, agora com um prato de sopa que, na verdade, é um prato de líquido anestésico. Maria toma uma colher e sente o gosto forte do medicamento. O traficante, de pé ao lado dela, mergulha mais uma cápsula em seu prato, forçando-a a continuar.

Em seguida, Maria escova os dentes e recebe as orientações do traficante: dólares, passagem aérea, passaporte, visto e endereço de entrega. Ele a ameaça dizendo que matará a sua família se algo acontecer com as 62 cápsulas ou se ela fugir e desaparecer. Maria viaja com 62 cápsulas de cocaína e, também, um filho na barriga. Essa sequência foi escolhida porque não há qualquer “parêntesis emocional” após a ingestão das cápsulas. Maria embarca em um avião com outras duas

“mulas” e a tensão é permanente, sendo liberada quando, ao chegar na imigração norte-americana, a polícia, mesmo desconfiada de que ela carrega drogas em seu organismo, não realiza um raio X porque a jovem está grávida. Ao ingressar em Nova Iorque, quer dizer, ao deixar a América Latina, altera-se o regime ético e de respeito pelo seu corpo.

Considerações finais

O material formal dos filmes, quando abordado a partir do estilo da violência física na matriz hollywoodiana, propicia uma base para a abordagem dos imaginários urbanos latino-americanos ao lado do conceito de “*cine de la marginalidad*” ou “*realismo sucio*”. A encenação da violência física (sua ameaça ou concretização) nos espaços urbanos encenados pelo cinema de ficção contemporâneo é um elemento de composição dos mundos ficcionais inspirados nas cidades. É possível perceber, nas sequências acima descritas e analisadas, que a violência física é uma força constitutiva da subjetividade de personagens que agem violentamente, ou, então, de personagens que elaboram e/ou respondem às consequências dos diferentes atos violentos que dão organicidade às tramas narradas.

As apropriações de estilo feitas a partir dos mundos ficcionais urbanos inspirados nas cidades são orientadas para a constituição de traços de subjetividade das personagens (sejam eles agentes ou vítimas da violência física aplicada aos corpos). Permitem identificar até que ponto os filmes se apoiam ou se distanciam da poética

da violência do cinema norte-americano. Em todo caso, o uso da estrutura basilar da poética da violência de Prince contribui para instituir um imaginário periférico global. Os filmes por cidades compartilham as visões planetárias de margens mundializadas: os espaços de pobreza, a circulação de pessoas pelas margens urbanas e as diferentes modalidades de violências físicas associadas à polícia, ao crime, à vitimização da juventude, às instituições do Estado e aos grupos privados.

O uso da poética da violência nessas narrativas está focado na ficcionalização de conflitos políticos reduzidos à dimensão da vida cotidiana privada. Algo um tanto distinto dos gêneros de ação do cinema hollywodiano e aos quais a violência física em geral está associada, gêneros consolidados entre o "jogo da crítica" e o "jogo dos produtores" (ALTMAN, 2010). Em primeiro plano estão as relações de força acionadas regularmente nos espaços urbanos das cidades latino-americanas, e que fazem flutuar os sensos morais de justiça tal como valorizados pelo pensamento político moderno e orientados para o bem comum. Tal senso é convertido, às vezes, em ressentimento e vingança estilizados.

A construção da violência no cinema de ficção, atualizada nas relações entre os filmes e os espaços urbanos latino-americanos, coloca-se como um problema estético e político ligado à questão do estilo cinematográfico, especialmente em um cenário "pós-utópico" como aquele plasmado na sequência final de *Amores Perros*: El Chivo, ex-guerrilheiro transformado em um matador de aluguel, caminha numa paisagem desértica sem qualquer horizonte de expectativa política de um

futuro redentor dos seus atos de violência. A estética da violência nos termos de luta ou de rebeldia contra os poderes e as injustiças do mundo, tal como representada no Nuevo Cine Latinoamericano, isto é, associada ao "sentimento de indignação" resultante da "força autodevoradora" do subdesenvolvimento (AVELLAR, 1995), metamorfoseou-se nas formas do individualismo: uma forma que hibridiza, na crítica social que os filmes fazem às cidades encenadas, o "realismo sujo" descrito por León (2005) e os códigos clássicos e modernos da violência hollywoodiana teorizados por Prince (2003).

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Buenos Aires: Paidós, 2010.

AMORES PERROS. Direção de Alejandro Gonzáles Iñárritu. México. 2000. (154 min). Son. Color.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina:** Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34 / Edusp, 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. Imaginarios culturais da cidade. In: COELHO Teixeira. **A cultura pela cidade São Paulo:** Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles. Brasil, França. 2002. (130 min.). Son. Color.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. **Cadernos de Antropologia e Imagem.** Rio de Janeiro, vol. 4, 1997, pp. 149-183.

ELEFANTE BLANCO. Direção de Pablo Tapero. Argentina, Espanha, França 2012 (105 min). Son. Color.

HERMANOS. Direção de Marcel Rasquin. Venezuela. 2010 (92 min.). Son. Color.

KENDRICK, James: **Film Violence. History, Ideology, Genre.** London, Wallflower, 2009

PRINCE, Stephen. **Classical film violence:** designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930-1968. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

LA ZONA. Direção de Rodrigo Plá. México, Espanha. 2007. (91 min.). Son. Color.

LEÓN, Christian. **El cine de la marginalidad:** realismo sucio y violencia urbana. Quito: Ediciones Abya-Yala/Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.

MARÍA, LLENA ERES DE GRACIA. Direção de Joshua Marston. Colômbia, Estados Unidos e Equador. 2004. (101 min.). Son. Color.

MENNEL, Barbara. **Cinema and cities**. London: Routledge, 2008.

MILLELIRI, Carole. **Le cinéma de banlieue:** un genre instable. Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants chercheurs en cinéma et audiovisuel, nº. 3, abr. 2011. Disponível em: <https://map.revues.org/1003>.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2014.

RÍO, Joel del. Primícias y reciclajes del siglo XXI. In: TORCHIA, Edgar Soberón. **Los cines de America Latina y el Caribe.** Parte 2 (1970-2010). San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2013.

RUFFINELLI, Jorge. Los años 90: volver al futuro. In: TORCHIA, Edgar Soberón. **Los cines de America Latina y el Caribe.** Parte 2 (1970-2010). San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2013.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. **Cinema and the city:** film and urban societies in a global context. Oxford, Blackwell Publishers, 2001.

TROPA DE ELITE. Direção de José Padilha. Brasil. 2007. (115 min). Son. Color.

7 CAJAS. Direção de Juan Carlos Maneglia e Tania Schembóri. Paraguai, Espanha. 2012. (105 min.). Son. Color.

4

4

ENTRE IMAGEM E NARRATIVA: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO FILME *DOGVILLE*, DE LARS VON TRIER

Raquel Antunes Silva[1]
Gustavo Ellwanger Calovi[2]

Dogville é uma emblemática produção cinematográfica do cineasta Dinamarquês Lars Von Trier. Lançado em 2003, a história representada no filme tem como pano de fundo o contexto dos anos 30 do século XX, época da Grande Depressão Americana. É, portanto, uma obra fílmica de crítica social à crise gerada nos Estados Unidos, que apresenta uma ficção inspirada em algumas características de cidades americanas, no teatro de Brecht e ainda questões peculiares à formação da cultura da sociedade Ocidental. A ficção é elaborada, registrada e apresentada por Trier, pois é o próprio cineasta quem conduz as câmeras para gravar as cenas de suas produções. Ele acompanha e dirige as ações dos personagens, conforme registra-

1 Especialista em História, Arte e Cultura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG; Especialista em MBA - Recursos Humanos e Marketing; Graduada em Licenciatura em Artes ambos pela Faculdade de Ampére - FAMPER; Coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes. Professora da Secretaria de Educação do Estado do Paraná - SEED/PR

2 Possui graduação (2006) e mestrado (2008) em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pesquisa autores e temas relacionados a filosofia prática Kantiana. Atualmente é doutorando em Filosofia pela UFSM (2014).

do no documentário *Dogville Confessions* (2004), gravado em meio aos bastidores da produção do filme.

O roteiro de *Dogville* é complexo e permite muitas interpretações frente ao que nos é exibido, conforme apontado por Costa, "Dogville pode ser visto como um filme sobre a formação da sociedade americana, mas também como uma parábola da formação da cultura do Ocidente, marcada por um embate entre o princípio judaico de temor à Lei e o ideal do amor cristão." (COSTA; PESSOA, 2013, p. 227). Ou seja, não há uma única direção predestinada pelo roteiro, tão pouco que possa limitar o espectador, pelo contrário; sugere-se diversas possibilidades de interpretações.

O filme faz referência à um período histórico dos Estados Unidos, mas suas gravações não são nesse país. Esta situação já gerou diversas polêmicas e críticas quanto à interpretação das cidades americanas, no entanto, o próprio diretor explica:

> não fiz um filme sobre a América, mas um filme que se passa numa terra chamada América e que me veio à cabeça enquanto pensava em várias coisas. A ideia era dar um sentimento americano. [...] Não sou antiamericano. Como se pode ser contra algum país e contra a sua população inteira? mas sou contra a política de estado que vejo nos EUA e fui contra a guerra do Iraque. [...] (TRIER 2003 *apud* GERACE 2011, p. 82-83).

Trier é um roteirista autêntico e inovador, suas produções costumam ser reflexivas e críticas e, no caso de *Dogville*, a crítica principal se concentra nos valores morais que estruturam as sociedades, ou seja, uma crítica aos valores da civilização. Apesar de fazer referência a uma cidade americana, a mesma estória poderia

ser representada em outros espaços do continente ocidental, pois o filme retrata um ambiente pérfido que se aproveita da população conforme suas fragilidades, podendo assim ser entendido como um lugar comum entre as sociedades na contemporaneidade.

Nesse sentido, Costa e Pessoa brevemente descrevem a narrativa do filme como:

> fugindo de misteriosos gânsteres, Grace chega a Dogville, cidadela americana isolada em meio às montanhas. Inicialmente bem acolhida, o pacato lugar mostra as suas garras quando percebe a vulnerabilidade da moça, cuja fuga passa a ser intuída como consequência de algum crime. Fragilizada, Grace é submetida a sucessivas humilhações e a uma iníqua exploração coletiva. [...] (COSTA; PESSOA 2013 p. 227).

Este trecho registra uma introdução ao que o telespectador verá ao longo do filme, na qual busco discorrer uma análise em ordem cronológica ao longo dos nove capítulos apresentados no roteiro. Dessa forma, o objetivo deste trabalho é investigar a relação entre violência e arte midiática através da história presente no longa-metragem *Dogville* (2003). Para tanto, será analisada a narrativa do filme relacionado ao modo de construção do roteiro, tema e abordagens presentes nos moldes do teatro de Bertold Brecht, com foco especial na abordagem da problemática violência por meio de valores morais e culturais.

O estranhamento do espectador começa ao identificar o nome do filme com o nome atribuído à cidade cinematográfica, na qual a personagem Grace, interpretada por Nicole Kidman, depara-se ao chegar no alto das montanhas (acima da cidade vizinha Georgetown),

enquanto foge de gângsteres. Uma carruagem chega à cidade em busca de Grace. O motorista ri ao ouvir de Thomas - também reconhecido apenas como Tom e assim chamado durante a maior parte do filme - que o nome da cidade é Dogville, o gângster satiriza apontando esse nome como uma denominação tola.

Conforme frisado por Cardoso (2013), "dar o nome da própria cidade ao filme, esclarecendo ao espectador que o que se verá tem como uma de suas personagens ela mesma, a cidade", ou seja, o espectador tem a sua frente uma árdua função para conseguir interpretar o filme proposto. Cardoso completa citando Oliveira, "O fato de o próprio nome do filme ser o nome da cidade já é um indício de que o espaço é um dos principais personagens do filme" (OLIVEIRA, 2008, p. 6 *apud* CARDOSO 2013, p. 31), portanto, isso leva a entender que a cidade passa a ser uma das personagens[3] principais que deve ser interpretada e compreendida ao longo do filme.

Um segundo fator a ser interpretado é a relação da representação de uma cidade americana com a presença de gângsteres, aliás, na estória de Dogville isso só transcorre através de Grace. Pois a cidade originalmente é apresentada como serena, tranquila e honesta. Essa interpretação pode ser identificada logo na introdução do filme, no qual o diretor apresenta o prólogo narrando por John Hurt. Assim, a explicação em referência aos personagens e a forma de vida na pequena cidade permite que o espectador construa um referencial do que irá se desenrolar ao longo das três horas seguintes.

3 Quando nos referirmos ao personagem cidade usaremos Dogville e quando mencionar sobre o filme será exposto em Dogville.

Tom, filho de Thomas Edison (um médico aposentado), é o morador apresentado no filme como o mais racional e ativo na cidade, apesar de não desenvolver nenhum trabalho formal e viver às custas do pai. Tom, supostamente, é o único que consegue ver e analisar a forma de vida de seus vizinhos, os quais eram muito humildes e dispunham de poucos recursos, até mesmo poucas opções, uma vez que a cidade ficava ao alto das montanhas rochosas, um tanto quanto isolada.

No prólogo, o diretor destaca uma frase que aguça a curiosidade do espectador, “essa é a triste história da cidade chamada Dogville” (DOGVILLE, 2003, prólogo). Em apenas nove minutos de introdução, a descrição do autor sobre a cidade refere-se à cidade pequena, isolada, de população tradicionalista e não apresenta perspectivas futuras de crescimento, assim a narração deixa evidente algumas das principais características da cidadela.

A pequena população, constituída por sete pequenas famílias, vive numa rotina de afazeres domésticos e obrigações com trabalho. A chegada de Grace muda a perspectiva dos acontecimentos e a cidade passa a viver sob uma nova atmosfera. Antes de conhecer Grace, Tom estava a refletir - em seus costumeiros pensamentos filosóficos, sentado ao ar livre a admirar o céu e o luar, em uma tentativa de analisar os problemas da humanidade utilizando a sua própria cidade como objeto de estudo.

Tom, ao perceber Grace como uma estranha no vilarejo – ao observá-la assustada querendo fugir pelo desfiladeiro das montanhas rochosas - relaciona o comportamento da moça a uma possibilidade de um novo objeto para complementar seu estudo analítico sobre a aceita-

ção. Tom convence Grace que a fuga não é o melhor caminho e a acoberta para que não seja capturada pelos "homens perigosos", expressão mencionada por Grace.

Tom apresenta aos moradores da cidade a nova inquilina, para isso, utilizou seus métodos tradicionais de reunir a comunidade na suposta igreja, com a justificativa de discutir assuntos pertinentes à Dogville. Assim, nesta reunião é exposto a presença de Grace na cidade e a necessidade de abrigá-la temporariamente. Os moradores concordam em mantê-la alocada por duas semanas na cidade, mas nesse tempo observariam seu comportamento para analisar sua conduta moral. E, também, tentariam entender a proposta de Tom sobre a temática "aceitação", a qual buscavam compreender há algum tempo.

A decisão tomada não foi aceita facilmente, pois a desconfiança gerava medo diante de uma estranha fugitiva, o que, consequentemente, dificultava a permissão de novas amizades. Caso a população não aprovasse a conduta de Grace, eles voltariam a se reunir e decidiriam por expulsá-la da cidade. Enquanto isso, para que Grace sinta-se à vontade em Dogville, Tom passeia com ela pela cidade, enquanto expõe as histórias e características de seus moradores. Os moradores de Dogville, apesar de terem poucas funções, costumavam desenvolver uma rotina cheia de particularidades.

Nota-se que Grace inicialmente sente-se desolada diante dos costumes daquele grupo, pois o ambiente que Tom lhe apresenta não é nada similar ao que ela até então residia. A diferença entre a cultura e os costumes de Grace e a dos demais cidadãos pode ser percebida desde a comparação com suas vestimentas até compa-

rações com seu comportamento. A população, na maioria, exerce um trabalho rotineiro e simples, enquanto Grace nunca trabalhou na vida. Por isso, os cidadãos da cidade estranham os costumes da moça, o que começa a somar divergências entre o grupo sobre a aceitação da nova habitante na cidade.

No entanto, mesmo diante da diferença de costumes, Grace cria uma empatia com a sociedade de Dogville, representada pelos olhares de curiosidade e afeto que a personagem mantém diante da cidade. Cabe destacar a presença de um panorama dúbio ao longo do filme, uma vez que inicialmente a personagem é bem acolhida pelos moradores, desenvolve uma afinidade para com eles e a apresentação final revelará uma mudança repentina neste contexto.

No segundo capítulo, Grace segue o plano de Tom e começa o trabalho braçal. Ele, posteriormente, exibe os trabalhos voluntários realizados por Grace e que contribuem com o melhor funcionamento da cidade. Os trabalhos realizados pela nova moradora são atividades que até então nunca os moradores pensaram em exercer. Como menciona Tom, em uma determinada passagem, deixem Grace "*fazer o que não precisa ser feito*", ou seja, sempre há algo que possa ser melhorado.

Está situação exige de Grace uma rotina que cada vez mais ocupa todo o tempo produtivo do seu dia. Assim, ao longo dos próximos capítulos, a história ilustra o cotidiano dos personagens e Grace começa a enfrentar novos desafios. E alguns pensamentos tornam-se recorrentes, como a percepção que, a cada dia que passa, a população da cidade a rejeita, ao mesmo tempo que,

cada vez mais, exploram sua força de trabalho. Essa situação fica cada vez mais tumultuada a partir do momento que a polícia começa a visitar a cidade, divulgando e reforçando sobre o perigo oferecido pela fugitiva.

Passada duas semanas, a população precisa decidir sobre a presença de Grace na cidade, o que a deixa preocupada, pois sua espontaneidade poderia ter perturbado algumas pessoas; em especial Jack McKay, o personagem interpretado por Ben Gazzara, homem misterioso que finge o poder da visão. Grace, diferente dos demais habitantes de Dogville que perceberam a doença ocular de Jack, o faz perceber que é possível admitir a cegueira.

Apesar da polícia constantemente avisar sobre o perigo que Grace oferece aos habitantes da cidade e de dispor de recompensa pela denúncia; os moradores, mesmo assim, abrigam-na e concomitantemente a protegem. Nesse aspecto podemos interpretar que talvez a população esteja tentando aceitar a problemática defendida por Tom, na qual se afirma que o problema da humanidade é a aceitação. Problema este apresentado desde o início do filme.

Ainda considerando o pensamento de Costa (2013), *Dogville*, é uma produção cinematográfica que pode ser interpretada tanto do ponto de vista cultural quanto político ou filosófico. Nesse aspecto, a problemática 'aceitação' defendida por Tom refere-se aos problemas da inclusão social que por muito tempo a humanidade rejeitou, enquanto a modernidade trouxe à tona a necessidade de rever a forma de convivência social.

Essas situações problemáticas apontadas no roteiro são algumas das características que se aproximam

do teatro desenvolvido por Brecht, uma vez que sua inovação na produção não está apenas atrelada a montagem de palco, cenário, espaço cênico, mas também na emblemática exposição das parábolas sociais.

Aproximações entre o Roteiro de Lars Von Trier e o Teatro de Brecht

A ficção de *Dogville* apresenta uma forte relação com o teatro de Bertold Brecht, desde sua estrutura que mescla tanto caraterísticas do cinema clássico, quanto do cinema contemporâneo vanguardista, configurado pela presença do narrador em paralelo a estrutura de capítulos; como pelo cenário singular e ousado, além da abordagem de temáticas que problematizam aspectos sociais da cultura ocidental.

Inovação, a palavra chave para as produções de Brecht no teatro que não fica distante do trabalho de Trier. Esta aproximação desenvolveu-se desde a origem do Dogma 95, manifesto desenvolvido pelo próprio Trier em conjunto com o cineasta Thomas Vinterberg, no qual definem algumas regras para as filmagens conforme apontado por Triel (2004) “essas regras são limites técnicos e ideológicos que cruzam o mundo do cinema tanto do ponto de vista estético quanto econômico e político”. Assim, eles buscam uma renúncia ao cinema americano com a intensão de retomar características primárias da produção, ou seja, evitando o uso excessivo de efeitos especiais.

No entanto, o manifesto Dogma 95 foi visto por diversos historiadores como um movimento radical. Sil-

va (2007) cita as dez regras inicialmente propostas por Trier e Vinterberg, conhecidas como voto de castidade:

> 1- A rodagem tem que ser em locais naturais. Não se pode recorrer ou criar um set. Se um objeto é necessário para o desenvolvimento da história, se deve buscar na localização onde os objetos estejam. 2- O som não se separará das imagens e vice-versa (não se deve utilizar música, a menos que esta seja gravada no mesmo lugar onde se grava a cena); 3- A câmera deve estar sobre os ombros ou à mão. 4- O filme tem que ser em cores. Não se permite o uso de luz especial ou superficial (se a luz não alcança para rodar uma determinada cena, esta deve ser eliminada ou, em rigor, se pode colocar um foco simples de luz a câmera) 5- Está proibido utilizar efeitos especiais ou filtros de qualquer tipo 6- O filme não pode ter uma ação ou desenvolvimento superficial (não pode haver armas, nem ocorrer crimes na história.) 7- As alterações de tempo e de espaço estão proibidas ou, o que é o mesmo, o filme ocorre aqui e agora); 8- Os filmes de gênero não são admissíveis; 9- O formato deve ser o normal 35mm (Formato da Academia); 10- O diretor não deve ser creditado. [...] (SILVA, 2007, p 101 e 102).

Ao analisar estas regras, percebemos certa restrição às possibilidades de filmagens, mas sabe-se que foram muitos os filmes premiados pelas produções em consonância com o manifesto. Porém, em Dogville, Trier não utiliza o formato completo exigido pelo Dogma 95. No entanto, algumas delas permanecem em sua produção como: o uso câmera móvel junto ao corpo ao invés do uso de equipamentos mecânicos para auxiliar, a trilha sonora somente aparece em momentos cruciais de execução da cena, o espaço único e intransferível.

Para Gerace “é com mestria cinematográfica que Trier aí conjuga, atualiza e transgride grande parte dos dogmatismos anteriores.” (2011, p.76). O autor defende

que não apenas utilizou as regras do Dogma 95, como também criou um novo método de cinema que o próprio Trier descreve como cinema de fusão:

> o meu desafio é conseguir uma fusão entre o cinema, o teatro e a literatura, [...] uma mistura de estilos diferentes que impõe um ritmo uniforme. Dogville não é teatro filmado, ele vive a sua própria vida, designa seus próprios critérios de valor. É um novo gênero que pode de agora em diante chamar-se cinema de fusão. É importante que não se pergunte aqui o que é ou não cinematográfico. Porque chegamos a um estado em que tudo é possível. E aqui está uma pequena revelação do que é o cinema. Agora toda a gente vai deixar o cinema convencional e pegar no cinema de fusão. Será o único cinema do futuro! É por isso que é importante ter um nome. Mas, piada à parte, foi esta a direção que quis explorar em Dogville. [...] (TRIER 2008 *apud* GERACE 2011, p.77)

Para Trier a inovação no ambiente cinematográfico é sempre uma questão importante e contínua. Ele acredita no diferencial do cinema envolvendo demais linguagens e expressões culturais, por isso, a fusão que utiliza os recursos do Dogma vai além das regras até então incitadas. E, desse modo, *Dogville* consagra-se como emblemático e inovador. A relação com o teatro e a literatura o faz narrar uma história embasada na formação cultural da sociedade, seu gênero dramático permite a elaboração de uma estória comovente e sua narrativa cinematográfica – câmera na mão – registra cada momento pelo enquadramento que o diretor quer que o espectador perceba.

De acordo com Silva, "Os 10 mandamentos do Dogma 95 são meras linhas delimitadoras que traçam as fronteiras onde o realizador pode experimentar. E o experimentalismo no cinema é sempre bem-vindo, nem

que seja para variar um pouco as convenções estabelecidas" (2007, p.19). O que se percebe, diante tanto do manifesto quanto da produção de *Dogville,* é que Trier procura a inovação como ponto chave de suas produções, caracterizando-se como uma persona incumbida com o diferencial e não apenas pelo interesse da produção.

Desse modo, Costa considera que "Valendo-se de recursos brechtianos, Trier encena a história do Ocidente como uma história de violência e opressão." (COSTA; PESSOA 2013 p. 227). Sobre este aspecto podemos considerar que a estória narrada através das características brechtianas, somadas aos ensejos do dogma 95, reúnem uma complementação para uma ficção embasada em fatos reais.

A ausência do incitamento de emoções, como eram até então utilizados nos filmes baseados no cinema hollywoodiano, permitia o espectador apreciar o filme de maneira a se identificar com a narrativa ao ponto de esperar e torcer pelo desfecho final. Mas em *Dogville* percebe-se claramente o distanciamento destas características, uma vez que o desenrolar da ficção não permite prever o desfecho final. O espectador fica a cada novo instante esperando pela cena seguinte, mas não consegue prever um determinado desfecho final.

Sobre a interpretação de aspectos mais técnicos, percebe-se que os planos e enquadramentos da filmagem em *Dogville* - diferente das filmagens tradicionais que buscam no registro cinematográfico e na ambientação uma proximidade com os espaços da realidade empírica – acontecem em um único espaço, um galpão na Suécia. Ou seja, todo o filme e a

representação da cidade e de seus moradores estão circunscrita ao espaço delimitado pelo galpão, o que por sua vez, reforça as relações teatrais e fílmicas.

Assim, o galpão, adaptado para as filmagens, assemelha-se com um palco de teatro. Quando a câmera abre para uma visão panorâmica superior, visualizamos o cenário por completo. Já no enquadramento fechado percebemos o que se passa no cenário como se realmente estivéssemos dentro de uma cidade. A diferença é que o espectador pode perceber tudo que se passa no palco como uma visão de camarote, enquanto quem está atuando tem acesso apenas ao espaço que lhe é delimitado. Podemos compreender melhor este aspecto no momento em que comparamos duas imagens do filme, confrontando estes dois grandes planos de filmagem.

Imagem 1 - Vista superior do cenário em *Dogville*.

(DOGVILLE, 2003, 00:00:23min)

Imagem 2 - Vista do enquadramento aberto do cenário em *Dogville*.

(DOGVILLE, 2003, 00:03:57min)

Na primeira imagem, a retratação de um ambiente que pode ser visto sob uma visão panorâmica, de uma planta baixa do palco, essa característica apresenta sua primeira relação com o teatro, uma vez que este cenário permite o deslocamento de todos os personagens ao longo de todo o filme paralelamente em um ambiente conjunto. Já a segunda imagem permite a observação das cenas na altura dos olhos do telespectador, quando o enquadramento de câmera se aproxima dos personagens.

Assim, os cortes da câmera vão alternando ao longo de todo o desenrolar da estória. Além disso, pequenos detalhes no cenário estão dispostos verticalmente, o que exige que os personagens movimentem-se entre os espaços respeitando a imaginação do cenário completo. Desse modo, o ato de abrir e fechar portas, por exemplo, é representado apenas na expressão gestual, acompanhado dos efeitos sonoros que buscam a semelhança do fato; dispensando assim a estrutura física da porta e das paredes. Essa escolha, por sua vez, é outro aspecto que aproxima a narrativa fílmica da representação teatral.

O espaço físico assemelha-se a maquete de uma cidade projetada. As marcas delimitadas no chão, como se fossem linhas traçadas com giz branco sobre uma superfície negra, estabelece relações com uma cidade planejada e com expectativas de progresso. As imagens iniciais desse espaço provoca um estranhamento, pois ela rompe com o modelo tradicional hiper-realista de representação dos espaços físicos. O espaço cênico de Dogville que remete ao palco de um teatro já foi motivo de várias discussões, Gerace (2011), por exemplo, considera esta relação proposital na medida em que

> Como no teatro épico proposto pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), o palco mostra-se desconstruído e cada pedaço que o constitui está à vista. Assim como a cidade, ambos estão nus; não há a quarta parede, supondo-se uma narrativa cinematográfica transparente, sem qualquer véu de ilusão. Nesse sentido, o palco assume uma função narrativa. Tal efeito é incômodo, e supostamente distanciaria os espectadores da trama. [...] (GERACE, 2011, p. 77)

O mesmo autor ainda completa que,

> diferentemente do teatro, onde o espectador tem sempre um panorama geral do que ocorre no palco inteiro, em Dogville ele é engolfado nos caminhos por onde a câmera trafega. Nunca se tem noção de tudo o que é dito na cidade nem do que estão fazendo todos os personagens: os acontecimentos da cidade são registrados pelo voyeurismo da câmera. No cinema, tal como Pudovkin apontou, a câmera e a montagem “organizam o olhar” (PUDOVKIN, apud XAVIER, 1983), cristalizando uma perspectiva ideológica e valorizando determinados elementos de certa visão de mundo. Assim, cada cena é uma representação de visões parciais, ordenando a sequência de imagens a dar à plateia as respostas que, a cada momento, ela procura. As casas são feitas de ar transparente, mas são transparentes apenas para o espectador, não para os personagens, que mal sabem que na vi-

> zinhança ocorrem violações sexuais, como na cruel sequência do estupro a "céu aberto". O espectador tem a visão geral da cidade, mas nada garante que ela não seja ilusória, já que os moradores não a percebem assim. Esse procedimento constrói uma metafísica da crueldade, já que oferece ao espectador um olhar voyeur, supostamente imparcial e geral, mas que se mostra perverso e ilusório, a um só tempo revelador e enganador. [...] (GERACE, 2011, p. 81).

Conforme apontado pelo autor, o cenário do filme apenas sugere a estrutura teatral, pois a visão dos personagens é delimitada pelas cenas e espaços "invisíveis" a olho nu e demarcados como limite. O mesmo acontece através do direcionamento da câmera para o telespectador. Essa situação fica mais clara ao perceber que os personagens de *Dogville* transitam pela cidade "invisível" percebendo apenas o espaço que lhe é definido como limite, enquanto o espectador pode perceber quando a câmera abre em plano geral que as cenas acontecem paralelamente em tempo real, o que, por sua vez, só é percebida pelo olhar de fora – do espectador.

Esta preocupação já apontada por Gerace (2011) nos faz refletir a partir do ponto de vista da alteridade, do modo como a sociedade (e nela os indivíduos) percebe o diferente; o outro. Será que o que está do outro lado da parede ou que acontecendo em outro determinado local e espaço não deve ser de conhecimento e interesse de todos? Em uma perspectiva filosófica, podemos interpretar a Grace como um exemplo da dificuldade em aceitar o outro, conforme citado por Von Triel (2004):

> Por ela chega a mudança e também toda a intriga do filme se constrói em volta desse personagem. É a figura do estrangeiro na cidade. Ela não tem ligações (orgânicas) com a cidade; [...]. Para Simmel (1908)

> o acolhimento a um estrangeiro permite medir o tamanho da coesão social de um grupo, procurando as similitudes e/ou as diferenças. A procura das similitudes interroga os valores universalistas, e a primeira das similitudes traz a humanidade comum. Também o princípio universalista convida a uma aproximação moral da questão. Grace, inicialmente, é acolhida pelos habitantes sobre a base de sua humanidade comum. Mas eles não desejam integrá-la em seu cotidiano, sendo que nenhuma tarefa da qual ela poderia ser dispensada lhes parece dispensável. Mas, o princípio da coabitação sendo a troca, sua integração ao grupo é condicionada a algo que ela possa dar. (TRIEL 2004, p. 219).

Nesse sentido, percebemos a ambiguidade causada pela presença de Grace, a exemplo, a postura de senhor McKay, primeiramente, ele defende que Grace trouxe alegria para a cidade e durante as comemorações de 04 de Julho pede um brinde a nova cidade. Posteriormente, ele aponta que Grace passou a ser o problema de todos e para todos na cidade, tendo a necessidade de mandá-la embora. Nesse momento, fica evidente a aproximação do roteiro do filme com a política de estado dos Estados Unidos referente ao estrangeiro. Grace se remete a uma figura ilegal que se esconde em meio a uma civilização enquanto foge do aprisionamento. Ela concretiza-se num símbolo da preocupação com o estrangeiro no território, o qual por vezes é muito bem vindo, mas em contrapartida deve de alguma forma contribuir com o Estado.

A Representação da Violência em *Dogville*

A violência é uma problemática muito presente na sociedade contemporânea, seja ela sobre qualquer forma manifesta, no entanto, como Levisky destaca “A violência não é um estigma da sociedade contemporânea. Ela

acompanha o homem desde tempos imemoriais, mas, a cada tempo, ela se manifesta de formas e em circunstâncias diferentes" (*apud* ALMEIDA 2010, p. 06); em função disso, ao falar de violência encontramos certa dificuldade em defini-la, justamente por haver variações em suas ocorrências. Apesar da difícil tarefa para definir o termo, Rocha apresenta uma definição relevante:

> a violência, sob todas as formas de suas inúmeras manifestações, pode ser considerada como uma *vis*, vale dizer, como uma *força* que transgride os limites dos seres humanos, tanto na sua realidade física e psíquica, quanto no campo de suas realizações sociais, éticas, estéticas, políticas e religiosas. Em outras palavras, a violência, sob todas as suas formas, desrespeita os direitos fundamentais do ser humano, sem os quais o homem deixa de ser considerado como sujeito de direitos e de deveres, e passa a ser olhado como um puro e simples. [...] (ROCHA 1996, p. 11).

Frente a este contexto encontramos uma vasta problemática, pois a violência é uma terminologia que abrange uma série de manifestações. Existe, portanto, diferentes tipos de violência. Rocha (1996) sintetiza que independente dos tipos de violência, ela sempre desrespeita os direitos do ser humano, o que passa a interferir no modo de olhar para o homem. Desse modo é necessária a análise do próprio homem e de suas ações.

Se compararmos ao Código Penal Brasileiro, por exemplo, tal como é afirmado no artigo 7º da Lei nº 11.340/2006, são formas de violência: violência contra a mulher; violência de gênero; violência doméstica; violência familiar; violência física; violência institucional; violência intrafamiliar; violência moral; violência patrimonial; violência psicológica e violên-

cia sexual. Esses vários casos de violência são problematizados em *Dogville* e, em muitos momentos, são incididos contra um mesmo indivíduo. À exemplo da personagem Grace, que é exposta a várias situações de preconceito e violência ao longo do filme.

A relação entre mídia comunicativa e sociedade é dinâmica e as temáticas abordadas através de filmes são fontes de reflexão para a sociedade. Hikiji ao abordar sobre esse tema defende, "na contemporaneidade, um dos principais instrumentos de mediação de nossa relação com o mundo são os meios de comunicação. Experiência cotidiana, a mídia é hoje parâmetro de condutas, veiculando representações e valores e, no que tange à violência, ensinando o medo" (2012, p.98).

Entendemos, portanto, a cultura contemporânea como um modelo de sociedade que é capaz de se comunicar e se inter-relacionar através da mídia comunicativa. Assim, a mídia tem potencial de formatar modelos de condutas, para o bem ou para o mal.

Ao observar do ponto de vista da moralidade, nos aproximamos de Valim (2004), quando o autor compara o roteiro com o dinamismo coletivo da sociedade ao longo da sua convivência diária considerando que

> dentre as leituras possíveis de Dogville, a que trata o filme como uma parábola moral me parece ser a mais interessante. Nessa perspectiva, Dogville é uma "novela exemplar" sobre o comportamento humano, a vida em comunidade e a tensão que se estabelece entre a escolha individual e a norma coletiva. Na segunda parte do filme, de maneira completamente oposta à primeira impressão que Grace tem quando conhece os residentes da pequena cidade, os moradores revelam a sua vilania, representada através de pecados da natureza humana como: a vaidade (Chloe Sevigny), o orgulho (Ben Gazarra), a ira (Patrícia Clarkson), a

> luxúria (Jean-Marc Barr), a avareza (Lauren Bacall) e a inveja (Stellan Skarsgard). Desse modo, por trás do gesto de tolerância e compreensão coletiva, só haveria torpes interesses individuais. [...] (VALIM, 2004, s/p)

Neste aspecto, o autor salienta problemáticas que estão presentes com frequência não somente em *Dogville*, mas sim nas mais diversos locais e espaços. Os pecados humanos são identificados em muitas culturas ocidentais. Além de considerarmos a relação da moral em Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo que teve na análise das questões morais seu principal tema, abordando os valores morais e sua influência na vida humana. No entanto, cabe destacar que ele entendia que moral e razão integravam uma espécie de psicologia humana que deveria ser pensada.

Nietzsche fez uma grande investigação dos valores morais na sua obra "Genealogia da moral", ou seja, ao invés de pontuar os valores morais na esfera metafísica buscou analisar a história da origem e os sentidos dos valores. O pensamento que Nietzsche chama de metafísico nunca aceitou uma origem histórica para os valores e, dessa forma, não colocou a questão sobre o valor dos valores. Para a metafísica, "os fenômenos morais não poderiam, portanto, comportar uma 'origem' e muito menos uma 'história'" (MARTON, 2000, p. 75 *apud* CAMARGO 2011 p. 03).

Dogville se aproxima ainda mais de Nietzsche ao pensarmos na ruptura com a tradição filosófica, pois se pretende mostrar que os valores humanos, as concepções sobre o bem e o mal, o certo e o errado, são criações humanas e, por isto, possuem uma história. A partir da sua crítica à moral e à religião ele afirma a im-

possibilidade de se continuar acreditando em definições absolutas de valores morais.

Em Nietzsche há uma distinção entre moral de escravos e moral de senhores. A moral do escravo está alicerçada na crença dos valores morais fixados pela tradição cristã e pela racionalidade iluminista, ou seja, no entender do filósofo isso seria uma negação da vida, pois os valores morais fixados seria uma negação dos sentidos. Por outro lado, a moral do senhor é aquela que não propaga a negação da vida. Em outras palavras, podemos dizer que as características da moral do escravo são: ressentimento, ação como reação a partir de um mundo exterior, negação de tudo o que é diferente de si (do não-eu), passividade, vingança, dissimulação, ausência de franqueza, ausência de honestidade, pequenez, auto humilhação.

Enquanto as características da moral do senhor são: esquecimento, autêntica afirmação de si, não separa a felicidade da ação, força (potência), criação de valores a partir de si mesmo, saúde. Desse modo, cabe destacar que a crítica de Nietzsche aponta para a ausência de sentido moral absoluto para a existência, com a consequência de não mais se poder falar também em um valor justo por si mesmo.

Em relação à moralidade, a sociedade de *Dogville* está cercada de valores morais absolutos que, de acordo com Nietzsche, seria a moral de escravo, pois transforma as pessoas em um rebanho facilmente manipulável. No entanto cabe destacar que esse padrão moral não é mantido o tempo todo. Fica muito evidente que as pessoas somente utilizam esses valores quando estão em grupo, mas seguem seus próprios sentidos quando sozinhas.

Essa questão fica evidente quando percebemos as chantagens, agressões e estupros que Grace recebe ao longo do filme quando está sozinha com alguns dos personagens. O exemplo mais crucial é o momento e que Grace é violentada sexualmente por Chuck, nesse momento, o enquadramento permite mais algumas interpretações pretenciosas em relação ao olhar o outro. Assim, no primeiro plano a câmera registra a movimentação na casa de Thompson, enquanto em segundo plano Tom caminhando preocupado pelas ruas da cidade à procura de Grace. Ele chega a direcionar-se para a casa de Chuck e Vera, enquanto em terceiro plano Chuck dentro da casa abusa de Grace. Podemos observar estes acontecimentos paralelos conforme explícito no recorte de imagem apresentado a seguir:

Imagem 3 – Cena do Filme *Dogville* no momento em que Grace é abusada sexualmente por Chuck.

(DOGVILLE, 2003, 1:31:12’min)

Apesar de sabermos que o tempo todo o filme é construído com o cenário invisível, mas especialmente na metade, esse enquadramento permite fazer uma lei-

tura relacionando com a negação do olhar para com o outro no mundo contemporâneo. Esse outro representado pela figura estrangeira de Grace em meio aos cidadãos de Dogville. E voltamos a abordagem de Gerace (2011) que diz que apesar das casas serem feitas de "ar", os personagens não reconhecem o que acontece do outro lado da parede inexistente. Complementando com Von Triel (2004), ao ver Grace como a estrangeira, percebemos uma estrangeira vulnerável que precisa de proteção, ao mesmo tempo em que está submissa aos moradores daquela cidade, que pensam poder tê-la em suas mãos e a tratar como bem o desejarem.

Enquanto Chuck está a estuprar Grace a polícia mais uma vez visita a cidade, nesse momento a narração do filme evidencia que mais uma vez Grace é protegida pelos moradores, mas curiosamente ninguém ouviu Marta bater o sino como sempre fazia quando avistavam a polícia se aproximando da cidade, tampouco se preocuparam em saber se Grace estava em algum lugar protegido. Essa situação também sugere que o poder de coação e abuso de poderes só aumentam.

Na medida em que o filme avança percebemos que os trabalhos voluntários oferecidos por Grace foram aceitos e cada vez mais explorados pelos moradores que passam a cobrar melhores resultados. Inconformados com a postura de Grace, mesmo tendo ciência que não há lógica nas acusações publicadas pela polícia, uma vez que Grace já estava morando em meio aos moradores há mais de duas semanas, insistem em desconfiar de sua índole, e após a tentativa em vão de Grace fugir, uma vez que é traída pelas supostamente

duas pessoas que sabiam de sua fuga, retorna a cidade e é aprisionada de forma grotesca.

Uma engenhoca feita por Bill a prende por uma "coleira" no pescoço, coleira essa fixada em uma corrente presa a uma roda pesada. A corrente é comprida o suficiente apenas para se deslocar enquanto trabalha e para que ainda possa dormir em sua casa. Mas o peso da roda é o suficiente para garantir que não pudesse fugir sem ser vista, conforme podemos verificar nas imagens expostas a seguir:

Imagem 4 - Grace acorrentada pelos moradores.

(DOGVILLE, 2003**,** 1:57:42'min)

Imagem 5 - Grace deslocando-se para sua casa enquanto os moradores reunidos decidem sobre suapermanência em *Dogville*.

(DOGVILLE, 2003, 2:05:12'min)

A tentativa de aprisionamento remete-se a maneira como a Dogville já estava acostumada com a presença de Grace e a sua oferta de trabalho e prazer, não sendo mais possível viver sem ela. Conforme evidenciado nas palavras do narrador "os assédios na cama não precisam mais ser mantidos em segredo, pois eles não poderiam de fato ser comparados ao ato sexual. Eles eram embaraçosos, da mesma forma quando um caipira possui uma vaca, nada além disso" (DOGVILLE 2003, cap. 8), ou seja, Grace claramente é explorada por todos.

A cada cena a angústia de Grace aumenta e as acusações e tentativas de lições de moral sobre a mesma são frequentes. Uma cena em destaque se repete duas vezes nos momentos finais do filme, em duas versões. A primeira delas é interpretada quando todas as mulheres da cidade adentram a sua casa no meio da noite cobrando-a pelo comportamento desonesto, infiel. Vera acusa Grace de se insinuar a Chuck o que teria levado o marido deitar-se com Grace.

Para puni-la, ao modo que Vera pensa tradicionalmente a educação, aplica o método de estoicismo[4], e surpreendentemente com auxílio da narração do filme, mostra Grace se render as emoções, e suas lágrimas caem. Enquanto isso, Vera a castiga destruindo suas estatuetas em miniaturas adquiridas na loja da senhora Ginger com o salário que recebeu enquanto trabalhará na cidade. Esta cena tem uma nova versão nos últimos momentos do filme, conforme relatado a diante.

4 Escola filosófica do período helenista, fundada por Zenão de Cício, que primou a questão moral sobre as teorias e o conceito de filosofia como vida contemplativa acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum. Um de seus fundamentos sugere como "doutrina segundo a qual, assim como o animal, é guiado infalivelmente pela razão lhe fornece normas infalíveis de ação que constituem o direito natural" (ABBAGNANO 2000, p. 375).

Os telespectadores já podem esperar angustiados pelo nono capítulo do filme, nesse momento, todos gostariam de saber como vai acabar a estória de Trier. No entanto, pode-se julgar que o resultado é surpreendente, através das leituras sobre a interpretação deste filme, além da experiência própria. Não há como negar a presença de entusiasmo com as cenas finais. Para o desfecho final retornamos as metáforas de Brecht, como Cabral e Ferraz (2014) apontam,

> como proposta de romper com o drama hollywoodiano e sua estética glamourizada e ciar formas alternativas de expressão artística livres das composições cosmético industrializadas da cinematografia dominante, o cinema de Lars Von Trier também traz no distanciamento uma aposta para o anti-ilusionismo que rompe com a reprodução mimética da realidade, disposto a reconsiderar a ética cinematográfica mediante a reinvenção de sua estética. Assim como o teatro brechtiano, o cinema de Von Trier impacta e desestabiliza a naturalidade da narrativa; é indigesto, incômodo, e a sensação de estranhamento é algo quase inerente à sua obra. [...] (CABRAL; FERRAZ, 2014, p. 05)

Assim, curiosamente, ao final do filme, o enredo toma proporções diferentes do esperado pelos telespectadores. A fim de surpreender, Trier guarda um final extraordinário, como considerado por Hikiji (2012), faz uso de um cinema provocador, pautado na relação entre cinema e antropologia, que permite desenvolver uma produção cineasta que se transforme em objeto de pesquisa. O uso moderno do minimalismo no filme desencadeia possibilidades de interpretações que vão além de uma única linha de pesquisa.

Dessa forma, ao observarmos o último capítulo do filme notamos que ele desperta novos olhares. As-

sim, quem comparar a estrutura de capítulos vai além da comparação com uma peça de teatro, sendo possível perceber a apologia não somente a divisão bíblica, mas também a história dos personagens com representações de passagens bíblicas. Como descreve Valim (2004),

> após 8 kafkianas e angustiantes partes, Grace se encontra com o pai gangster (James Caan) dentro do carro e iniciam uma conversa sobre o destino de Dogville. O gangster, na perspectiva que apontamos anteriormente, é um Deus severo e vingativo assim como no Antigo Testamento. Nesse momento, ela e o pai dialogam sobre a soberbia: Ela quer o perdão para os habitantes da cidade, como se dissesse "eles não sabem o que fazem". Deus a acusa de soberbia por fazer a concessão de perdoar quem lhe é inferior e lhe impingiu tanto sofrimento. Grace diz que o pai é soberbo devido à sua vontade de vingança e pede poder, que lhe é concedido, para salvar Dogville. Entretanto, ao sair do carro, e ouvir Tom "o intelectual" dizer que escreveria sobre o que se passou, que aquilo seria passível de análise, ela se desilude com a humanidade e purga Dogville com o aniquilamento – houve aplausos entusiásticos na sessão em que eu o assisti. [...] (VALIM, 2004, s/p)

Grace inicia a conversa com o gângster como se já o conhecesse bem, o gângster tão misterioso que se revela aos espectadores como a figura paterna. Inicialmente a conversa demostra que ela quer o perdão do pai por ter fugido dele, mas quem de fato busca o perdão de Grace é o próprio gângster que enfatiza "eu até passaria a compartilhar meu poder com você se voltar para casa" (DOGVILLE, 2003, cap. 9) Ele incita Grace a repensar sobre sua maneira de olhar e interpretar os outros ao seu redor, nesse instante evidencia-se que a passagem de Grace pela cidade tenha perdurado por quase um ano, e, ao que tudo indica, o gângster parece conhecer a cidade e o que Grace viveu por ali. Diante da

passagem exposta por Valim (2004) ao destacar “houve aplausos” no momento em que a apresenta a cena que destrói a cidade podemos ainda acrescentar as palavras de Tarantino citado por Hikiji,

> dizer que você não gosta de violência em filmes é como dizer que você não gosta de sequências de sapateado em filmes. Ela é apenas uma das coisas que os filmes podem fazer. Se você assiste a uma comédia, você lembra que riu e se divertiu, ao contrário de *Cães de Aluguel (Reservoir Dogs)*, em que você sente como se tivesse sido atingido com coronhadas na cabeça por duas horas. [...] (TARANTINO, 1992 *apud* HIKIJI 2012, p. 121)

A esta maneira encontramos uma forte ralação entre os produtores cinematográficos, tendo em vista que a produção cinematográfica americana passou por um momento histórico que estabeleceu um Código de Produção em 1934, o qual foi derrubado em 1966. Tarantino é um exemplo dos produtores, a partir dos anos 1960, que enaltecem a violência no cinema. Conforme apontado por Hikiji (2012), o cinema passa a abordar a violência de forma natural.

Após a polícia chegar a cidade - orientados através de um telefonema de Tom denuncia a presença de Grace – ocorre uma busca insistente pela fugitiva. Tom recepciona os policiais e faz questão de justificar e responder tudo a partir de seu ponto de vista, que é contraditório ao comportamento dele no restante do filme. Nessa cena, ele fala rapidamente e se apresenta aos espectadores como outro Tom, o que, ao mesmo tempo, evidencia sua apreensão com as consequências de sua ligação.

Para superar os maus tempos vividos em *Dogville* Grace concorda com o pai que o melhor é exterminar a

cidade, pois ela julga que a cidade não fará falta. Assim, de uma forma um tanto cruel, o espectador que por muitas vezes teve "pena" de Grace agora, ao mesmo tempo, tem "pena" dos moradores de *Dogville*. Pois Grace comanda seus homens para matar todos os moradores e colocar fogo na cidade, fazendo com que a mesma suma do mapa, como se nunca tivesse existido.

Grace exige, para que a lição sobre o estoicismo seja repetida, que os gângsteres executem os filhos de Vera um a um, na frente dela. A orientação é para que acabem com o ato violento somente caso Vera consiga segurar as lágrimas, tal qual havia acontecido quando ela acusará Grace culpada por Chuck estuprá-la. É nesse momento em especial os espectadores vão à catarse aplaudindo a postura de Grace.

Neste momento, a violência é exposta ao espectador de maneira natural - conforme anteriormente apresentado por Hikiji (2012), ao referir-se a produção cinematográfica de Tarantino. Assim, em *Dogville* as cenas de violência também chamam a atenção do expectador, são como "coronhadas" na cabeça. A representação da violência é, portanto, uma forma de propulsão da própria crítica do filme aos modelos e práticas sociais vigentes. A última cena do filme também é registrada de modo panorâmico, com um ângulo de visão de cima, assim como a cena de abertura. Esse último enquadramento mostra a cidade já "apagada", cada vez mais distante, restando apenas o chão, numa perspectiva que evidencia que ela está sumindo do mapa.

Considerações Finais

Ao analisar a estória narrada por Von Trier, percebe-se uma vasta gama de possibilidades do cinema como objeto de estudo. No caso de *Dogville*, em especial, mesmo sendo vítima de severas críticas por fazer uma apologia à sociedade americana, sua narrativa apresenta questões peculiares a diversas sociedades. No caso explícito de violência *versus* moralidade entende-se uma crítica à sociedade ocidental, pois sua narrativa pode ser considerada uma parábola filosófica dos problemas que na maioria dos casos são características da vivência social.

Apesar de saber que Von Trier não quer efetivamente narrar sobre os Estados Unidos em seu filme, podemos encontrar relações entre *Dogville* e o formato de produções cinematográficas internacionais. Considerando a pesquisa de Hikiji (2012) que considera "o cinema de gângsteres, outra forte tradição norte-americana" e a abordagem de Washow que "escreve em 1948 a respeito do cinema de gângsteres dos anos 1930" (2012, p. 124) é possível considerar a importância do gênero denominado cinema de gangster, tanto "em termos do lugar do gângster em si ou da importância do crime na vida norte-americana" (2012, p. 124). Segundo Washow, "A maioria dos americanos nunca viu um gângster. [...] O que importa é que a experiência do gângster como uma experiência artística é universal aos americanos." (WASHOW 1974, p.130 apud HIKIHI 2012, p. 124).

Percebemos que a postura de vingança e a atitude de não pensar no outro permite identificar semelhança com a personalidade dos gângsteres americanos, consi-

derando a relação apontada por Washow, “O gângster fala por nós, expressando aquela parte da psique americana que rejeita as qualidades e necessidades da vida moderna, que rejeita o próprio “americano”” (WASHOW 1974, p.130 apud HIKIHI 2012, p. 124), assim, Hikiji denuncia a apologia do cinema sobre as personalidades ilustradas em alguns filmes, conforme usado por Von Trier em *Dogville*.

A sequência final destaca em especial a relação com Brecht, o qual inspira para desenvolver teatros invisíveis, teatros que se envolvem no cotidiano das pessoas sem elas perceber que estão fazendo um teatro. As reações do público permitem um novo direcionamento e adaptação do ensaio, como descreve Gerace,

> Von Trier parece concordar com Brecht de que não há determinismo; e se não há determinismo, tudo depende das ações humanas, não adianta apenas fazer uma “reflexão crítica” diante do mal: Dogville sugere que é preciso agir contra o mal, combatê-lo a ferro e fogo. Grace suporta as injustiças dos habitantes de Dogville até os limites de sua tolerância, limites quase infinitos colocados pelo amor que sente por Tom. Mas ao perceber que Tom mantém um jogo perverso, usando seu amor como uma forma de mantê-la submissa ao seu poder, ela cede à visão impiedosa do Pai e se transforma num anjo vingador na tenebrosa sequência final. [...] (GERACE 2011, p. 81)

O último suspiro de Grace pela cidade é evidenciado no momento em que Grace, ao sair do carro do pai, direciona-se a Tom e ele menciona que pode escrever sobre tudo o que aconteceu. Ela se desilude, conforme já salientado por Valim (2004), entendendo Tom apenas como uma tentativa de intelectualidade que não é capaz de compreender e lidar com a realidade.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRASIL, **Lei Maria da Penha**: Lei no 11.340/2006. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010.

CABRAL, O. FERRAZ, A. F. **Brecht e Lars Von Trier**: hibridismo e anti-ilusionismo em Dogville (2003). I Jornada Internacional GEMInIS, Universidade Federal de São Carlos - UFSCar: 2014.

CAMARGO, G. A. **Relações entre justiça e moral no pensamento de Nietzsche.** ISSN 2179-3441, v. 2, n. 1, Curitiba: Estudos Nietzsche, 2011.

CARDOSO, R. C. F. **Análise do Espaço Fílmico de *Dogville*.** Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa. Viçosa/MG, 2013.

COSTA, A; PESSOA, P. **A história da Filosofia em 40 filmes.** 1ed. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

DELFINO, D. M. **Dogville e a morte do humanismo**. Blog do Grupo de Pesquisa EELLIP/UFPA, disponível em: http://grupoeellip.blogspot.com.br/2013/01/critica-de-filme-dogville.html. 2013. Acesso em 15/03/2016.

DOGVILLE. Direção de Lars von Trier. Roteiro: Lars von Trier. Dinamarca, Islândia, Suécia, França, Eua: Vibeke Windelov, 2003. DVD (178 min.), son., color. Legendado.

GERACE, R. **Intermidialidade em Dogville**. Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 75 - 87, nov. 2011

HIKIJI, R. S. G., **Imagem-violência:** etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

LEVISKY, D. L. Prefácio: Uma Gota de Esperança. In: ALMEIDA. M. G. B., (Org.) **Violência na Sociedade Contemporânea.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

ROCHA, Z. **Paixão, violência e solidão**: o drama de Abelardo e Heloísa no contexto cultural do século XII. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1996. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=fG2r70VPen8C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source= gbs_ge_summary_r&cad=0#v=snippet&q=como%20uma%20for%C3%A7a%20que%20transgride&f=false.> Acesso em mar. de 2016.

SILVA, S. L. e. **Dogma 95:** Tudo é Angustia. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais: Escola de Belas Artes, 2006.

TRIER, L. V. **Dogville Confessions.** Lars Von Trier Channel Disponível em: <https://www.youtube. com/watch?v=NDF4jQqBRxY>. Acesso em mar. de 2016.

VALIM, A. B. **O dogmatismo de Dogville.** Disponível em: <https://espacoacademico.wordpress.com/2012/03/28/o-dogmatismo-de-dogville/>. Acesso em janeiro/2016.

TIREL, Astrid. **Dogville:** um conto urbano. Tradução Lucas Henri Girard F. Nunes. Sociedade e Estado, Brasília, v. 19, n. 1, p. 215-224, jan./jun. 2004.

5

5

O "EXTRA CAMPO": RESISTÊNCIA E VIOLÊNCIA NAS TRANSMISSÕES DO *MÍDIA NINJA* DURANTE A COPA DO MUNDO NO BRASIL

Antonio Augusto Braighi[1]

O propósito deste capítulo é o de apresentar a síntese localizada de uma pesquisa tendo como objetivo analisar discursivamente o lugar que o *Mídia Ninja* ocupa no domínio midiático brasileiro, focando aqui especificamente em alguns acontecimentos que foram vistos nas transmissões simultâneas dos midialivristas ao longo da Copa do Mundo de 2014. Tem-se como intuito demonstrar então as particularidades ligadas ao exercício de resistência ativista frente às ações da Polícia Militar e do Estado, no curso de diversos eventos que foram cobertos no período supracitado, destacando o posicionamento dos repórteres Ninjas nestas situações.

Com uma métrica diferente dos *media*, o coletivo evidenciou, em primeira pessoa, numa participação efetiva, prisões e agressões (inclusive aos seus repórteres) por parte dos militares e um aferro manifestante, ora

1 Professor e pesquisador do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Doutor em Estudos Linguísticos pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale/UFMG).

simbólico e lúdico, e por vezes incisivo. As observações que seguem apresentadas em tom ensaístico numa descrição advinda de um olhar *flâneur* sobre as *lives*, são, conforme posto, resultado de uma pesquisa de doutorado desenvolvida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG).

Para tanto, foi examinado o conjunto das transmissões em tempo real do *Mídia Ninja*, realizadas no período de 12 de Junho a 13 de Julho de 2014, composto por 290 vídeos, totalizando mais de 96 horas de exibição. O ferramental metodológico de exame vem da Análise do Discurso, mais especificamente da semiolinguística de Charaudeau (2007a; 2008). Já a fundamentação apresenta uma variação teórica que privilegia, no entanto, autores da área da Comunicação, sobretudo aqueles que têm se dedicado aos estudos sobre mídia livre e temas relacionados.

Entretanto, neste capítulo se abre mão um pouco da consolidação teórico-metodológica. De forma mais pontual, apresentam-se observações abertamente contextuais, a compreender apenas uma parte de um composto analítico que privilegia várias frentes. Para além disso, há um recorte circunscrito que dialoga diretamente com a proposta desta obra, no intuito de apresentar a perspectiva da violência sob a ótica da mídia.

Todavia, falamos especificamente de uma frente de mediação da informação que se estabelece a partir de uma interposição muito particular com uma forma de inserção nos acontecimentos dos quais tem de dar conta não só de narrar, mas efetivamente participar. O (coletivo) *Mídia Ninja* apresenta-se na conformação do

midiativismo e, nesse sentido, utilizando-nos de menção reentrante que particularmente muito nos apetece, seus repórteres seriam assim como um

> hacker das narrativas [midiáticas], um tipo de sujeito que produz, continuamente, narrativas sobre acontecimentos sociais que destoam das visões [...] de grandes conglomerados de comunicação. [...] Essa narrativa hackeada, ao ser submetida ao compartilhamento do muitos-muitos, gera um ruído cujo principal valor é de dispor uma visão múltipla, conflitiva, subjetiva e perspectiva sobre o acontecimento passado e sobre os desdobramentos futuros de um fato. [...] (MALINI; ANTOUN, 2013, p.23).

É importante lembrar que aqui, e na pesquisa a que este texto faz referência, falamos especificamente da produção em *real time* do *Mídia Ninja;* mais diretamente daquela que combina o audiovisual para as transmissões direto do *front*, no registro dos eventos a partir de um olhar em primeira pessoa, posicionado não apenas em um lado do confronto, mas efetivamente ideológico.

Esse olhar do asfalto, aproximado, atento, ágil, ininterrupto ao tempo contínuo da resistência do midiativista e da sua capacidade técnica, vem assegurando ao *Mídia Ninja* a captação de imagens que, inclusive, pautaram a mídia tradicional de massa em 2013. Renegados nas ruas, tanto quanto as bandeiras partidárias, os *media* se viram ainda mais afastados da cobertura de importantes acontecimentos sociais.

Entretanto, como ficaria a questão em 2014? Isto é, posto que a Copa do Mundo de Futebol assumiria lugar de destaque na agenda dos veículos de comunicação, caberia ainda mais aos midialivristas dar conta de uma cobertura atenta dos protestos que seguiriam a trilha dei-

xada um ano antes pelo “Não vai ter Copa”. Com a efetiva realização do torneio, inferia-se que o comportamento manifestante (ainda que um tanto esfriado pelo desligamento dos antes ativistas e agora torcedores) encontraria um bloqueio militar incisivo e mais repressivo do que outrora.

De fato, foi o que se viu; ao menos nas coberturas do *Mídia Ninja*. Apresenta-se a seguir, para tanto, um recorte localizado, compreendendo a abertura e o encerramento do torneio pelas lentes dos midiativistas, seguido de observações particulares, numa panorâmica sobre as transmissões, a evidenciar os comportamentos violentos e as formas de resistência ativista ao longo da Copa que se disputava fora das quatro linhas, extracampo.

A Copa do Mundo

Antes, é importante dizer que a Copa do Mundo FIFA de Futebol - 2014, período do nosso recorte, é determinante para o conjunto de transmissões que seriam empreendidas pelos Ninjas no tempo em destaque. Apesar das manifestações deste ano, contra o campeonato esportivo, serem uma sequência dos atos de 2013 (que tinham o mesmo grito aglutinador àquela época) a postura era um tanto diferente. Como foi dito e se esperava, boa parte daqueles que bradavam que não haveria Copa (num sentido *lato*), se entregaram ao hedonismo do *ludus* (e o que vem a reboque, como as confraternizações).

Ainda assim, a sociedade parecia um tanto dividida. Não éramos (talvez nunca tenhamos sido, afinal) a pátria de chuteiras que acompanhava fervorosamen-

te o torneio na torcida pela representação de nosso país. Havia um descrédito quanto ao evento, em razão do alto custo de uma infraestrutura que aparentemente atendia tão somente à efemeridade do mesmo em detrimento de investimentos em áreas prioritárias do país, tais como a saúde e a educação.

Ao mesmo tempo, o Brasil já começava a se dividir quanto ao futuro do executivo nacional – uma vez que as eleições presidenciais se aproximavam. Um pouco diferente também então de 2013, no ano da Copa continuava a se falar em crise de representação política, mas, em função de um cenário de manutenção do sistema político-partidário-eleitoral, já se dava a ver o início da (re)polarização PT x PSDB, que anunciava um embate entre Dilma Rousseff e Aécio Neves, em detrimento de saídas possíveis com candidatos como Eduardo Campos e Marina Silva.

A mídia de massa, antes execrada – e até proibida de entrar nos protestos de 2013, era a salvaguarda de muitos torcedores brasileiros (alguns deles manifestantes um ano antes, ou no mínimo apoiadores dos protestos, invariavelmente posicionados contra o torneio) que acompanhavam não só os jogos da seleção da CBF, mas uma série de outras partidas da Copa do Mundo de 2014.

A Copa na rua também começava

Ainda assim, havia resistência popular. Diferentemente dos veículos tradicionais, o *Mídia Ninja* mostrou (em largura e profundidade) protestos que aconteceram em Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Ale-

gre[2], em tom de crítica direta à Copa do Mundo. Houve manifestações também que se aproveitaram do torneio para colocar outras pautas em discussão. Mas não só disso se agendou o coletivo. Presente, por exemplo, em casas parlamentares os midialivristas registraram votações que estavam para além da Copa do Mundo.

Entretanto, chegava o dia da abertura do torneio – 12 de Junho de 2014; e o início foi marcado por manifestações em boa parte das capitais dos estados brasileiros. Antes de a bola rolar no gramado do novo estádio do Corinthians, diversos movimentos sociais estavam nas ruas para retomar a crítica, sobretudo, à realização do evento esportivo. A intenção era a da constituição de um grande ato nacional, denominado "Copa sem povo, tô na rua de novo!". Entretanto, havia particularidades em cada capital, em razão dos tipos de articulação e atitudes tomadas por parte dos manifestantes, dos governos estaduais e consequentemente das forças policiais.

Ao que cabia ao *Mídia Ninja*, houve participação efetiva na cobertura dos atos nas quatro capitais mencionadas. O trabalho de transmissão simultânea começou às 11h26 daquela Quinta-feira, com o acompanhamento do protesto contra a Copa do Mundo, articulado com a Greve dos Metroviários. Infelizmente, não há registros gravados e/ou disponibilizados desta abordagem, realizada em São Paulo, através do canal Mídia Ninja no Twitcasting.

Não obstante, grande parte da cobertura realiza-

2 Estamos falando dos seis canais de transmissão simultânea chamados de oficiais (aqueles, suportados pelo Twitcasting, que são linkados na página do Mídia Ninja: ninja.oximity.com). Além das cidades citadas, houve transmissões ao longo da Copa do Mundo em Brasília (com a votação da Lei da Cultura Viva) e em Fortaleza (em uma rápida entrada do repórter Felipe Altenfelder direto do estádio Castelão).

da nas outras três capitais estaduais pôde ser recuperada para análise. A transmissão dos protestos no Rio de Janeiro, por exemplo, que deu sequência à paulista no mesmo canal, começou às 15h38, duas horas após o encerramento das atividades em São Paulo. Simultaneamente, podia-se acompanhar a cobertura dos atos em Belo Horizonte, que teve início às 12h50, e em Porto Alegre, que começou às 13h15.

Conjectura-se que parecia haver, *pari passu* à ansiedade pelo início dos jogos, uma expectativa evenemencial, uma espécie de espera pelo que poderia acontecer a partir de um conjunto de pressupostos, balizados pela memória social, no cruzamento com um dia emblemático. A abertura daquele evento esportivo se via diante do grito entoado um ano antes.

O "Não vai ter Copa!" se tornara *aion* para um conjunto de pessoas. A partir da construção narrativa realizada pelo *Mídia Ninja* frente a uma série de atos simultâneos, constituía-se materialmente para os webespectadores um não-tempo, ou um "tempo flutuante" (DELEUZE, 2009), que se via compreendido entre o início da transmissão e o começo da partida entre Brasil e Croácia. "Este tempo morto não sucede ao que acontece, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidade do tempo vazio, em que o vemos ainda por vir e já chegado, na estranha indiferença de uma intuição intelectual". (DELEUZE, 1997, p. 204).

As manifestações do dia da abertura dos jogos consistiam em acontecimentos, mas se queria saber muito de sua potencialidade enquanto propulsora de uma mudança efetiva em um "*chronos*" já desenhado –

um mês de Copa do Mundo a se iniciar ali, assim como do seu próprio valor como grito/presença (DELEUZE, 2009). Potencial na medida em que arrastara e colocava em cheque todo um conjunto de reivindicações e insatisfações detonadas com os atos de 2013.

Os manifestos de 12/06/2014 amarravam então sentidos, trazendo mais uma vez à tona campos problemáticos, que, se não com seiva suficiente para provocar transformações efetivas, no mínimo geravam um plano de expectativas tal que suscitava atenção e audiência para os veículos que os cobriam de perto. Não obstante, indaga-se que a manutenção deste auditório virtual se deu com a problematização realizada pelos Ninjas e pelo conjunto de intra-acontecimentos[3] (ou duplicação evenemencial – os acontecimentos dentro do acontecimento-manifestação) que emergiram ao longo das transmissões (a espera de um confronto entre policiais e manifestantes, por exemplo).

12 de junho de 2014: Ninja presa e espancada no início...

Sobre as transmissões do dia 12 de junho, então, havia quatro macrocenários para a análise (as cidades supramencionadas). Compreendendo a capital mineira enquanto reduto de uma das manifestações, tem-se ainda mais quarto não-lugares que reterritorializam não ape-

3 Chamaremos também de microacontecimentos; e aqui deve se considerar não a sua proporção, valor ou poder de afetação, mas entendê-lo em razão da sua emergência em função de um evento primeiro, mote da transmissão.

nas o município, mas lugares específicos: a concentração na Praça Sete; os conflitos com a Polícia Militar na Praça da Liberdade e depois, em fuga, por ruas do centro da cidade; a marcha compreendida entre estes dois momentos; e a prisão da repórter Ninja, na Avenida Paraná.

A atividade em Belo Horizonte era parte do ato nacional programado para este dia, sob a articulação principal do Comitê Popular dos Atingidos pela Copa 2014 – COPAC, mas com a participação de diversos movimentos. A ação que iniciara com Fred Porto, no centro do município, deslocara-se em marcha para a Praça da Liberdade, num movimento histórico de protestos em Minas Gerais (LE VEN; NEVES, 1996).

A esta altura a condução da cobertura já estava a cargo da jovem repórter Karinny Magalhães. A amapaense, assim como outros midialivristas, estava em meio aos manifestantes. Na verdade, muito próxima a uma linha de frente que parecia ter se desprendido do ato, formada por muitos adeptos da tática *Black Bloc*. Do outro lado, um grupo relativamente pequeno de policiais (aproximadamente vinte), com escudos e escopetas (certamente com balas de borracha), protegia o relógio que fazia a contagem regressiva para o início da Copa do Mundo. Imagem (não a da Ninja, propriamente, mas a cena em sua essência) extremamente simbólica. Era o fim da marcação temporal. A Copa chegou. Dia 1º. Vai ter Copa?

"Olha que idiota: vai defender o relógio da Copa", bradavam os manifestantes, enquanto Karinny, na maioria do tempo em silêncio, só reforçava a situação de contexto. O texto verbal é acompanhado pelas imagens que ancoram de modo raso. A Ninja se desloca do grupo e se

posiciona ao lado da força policial para fazer imagens mais próximas da corporação em posição de alerta. Um movimento panorâmico com o celular dá condição para que o webespectador tenha uma ideia da visão dos militares.

Com cinco minutos de transmissão daquela que seria a última *live* do dia[4], uma bandeira do Brasil começa a ser queimada. A Ninja se posiciona junto ao grupo que tenta pôr fogo ao símbolo nacional quando se ouvem os primeiros tiros de bala de borracha. Não se sabe precisar com certeza se por isso tenha havido tal atitude da polícia. Fato é que aparentemente todos os manifestantes correram e a histeria tomou conta do cenário.

Todavia, tampouco se pode concordar com alguns órgãos de imprensa, tal qual a TV Globo Minas que, na segunda edição do jornalístico MGTV[5] daquele dia, deu a entender que a reação da Polícia Militar teria começado em razão da ação de manifestantes que provocaram os militares jogando pedras. Não seria necessário recorrer às imagens do *Mídia Ninja* para verificar que a atitude dos ativistas em lançar objetos na PM só começou após os praças terem atirado balas de borracha e bombas de gás, já que havia um jornalista da supracitada emissora no local que, aparentemente, deu uma versão diferente dos fatos.

Segue o evento, e Karinny também tenta se afastar do lugar. Ainda assim, há, mesmo em meio à afo-

4 Chamamos de lives aqui o conjunto de vídeos que uma mesma transmissão pode ter ao longo de sua duração. Uma cobertura pode não ser ininterrupta, mas marcada por diversas suspensões temporárias, causadas por quedas de sinal, por exemplo. Cada retomada na transmissão de um mesmo acontecimento é compreendida aqui então como live. A cobertura do Mídia Ninja em Belo Horizonte em 12 de Junho teve 11 vídeos (ou lives), compreendendo um tempo total de 3 horas e 37 minutos de transmissão.

5 Vide reportagem completa em http://migre.me/n9VTj - acessado em 22 nov. 2014.

bação do momento, uma preocupação com a descrição verbal do tumulto. Palavrões-Interjeições são proferidos sem qualquer preocupação. As expressões, ditas pela Ninja de forma recorrente, reforçam os efeitos de real e agem também de forma ficcional (intensificando a situação) e patêmica (na medida não só da possível identificação dos grupos que acompanham a cena pela *web*, mas dos contornos emotivos advindos de frases (como o "puta que o pariu") que, dentro de unidade simbólica macro de organização social brasileira, não se daria sem propósito em uma situação ordinária, que não é dita em qualquer momento, que não caberia dentro dos parâmetros formais de educação/etiqueta).

Entretanto, não seria tão necessário o texto verbal de Karinny; as imagens tentam dar conta da situação, a registrar, sobretudo, o corre-corre que se justifica através do som de tiros e bombas e dos gritos dos manifestantes. O alarido ativista é audível dado que a Ninja se posicionava muito próximo a eles, demonstrando certo reconhecimento e/ou permissão para a presença dela ali, de duas formas: enquanto civil, pessoa comum, integrante do ato e, enquanto midialivrista que empunha uma mídia (celular) capaz de dar voz e registrar as ações sob o ponto de vista dos adeptos da tática *Black Bloc*.

É sob essa chancela que a repórter qualifica aqueles manifestantes. Isso demonstra um posicionamento da midialivrista, para além do visível. Ao contrário da mídia tradicional que enquadra (em geral) tais pessoas deliberadamente como vândalos (enquanto adjetivo, próximo ao bárbaro ou ao selvagem, na remissão direta àqueles que danificam sem pudor bens públicos ou pri-

vados), a Ninja os adjetiva de duas formas: manifestante (enquanto sujeito, que assume a perspectiva do que se manifesta em um ato) e adepto (enquanto apoiador ou seguidor de uma determinada lógica, no caso, de atuação diferenciada em uma manifestação a partir de um *modus operandi Black Bloc*).

O revide também aos poucos se fez audível: Pedras sendo lançadas (não a ermo, mas localizadas em edificações públicas e privadas, a saber, principalmente, nas de instituições financeiras); materiais de toda a ordem de entulhos sendo arrastados – a formar barricadas; vidros eram despedaçados; entre outros sons de golpes contra madeiras de tapumes, em latarias e concretos[6].

Gritaria que demonstrava a euforia, aos poucos era contida pelo ruído mais agudo e intermitente das sirenes. A resistência, ainda que retroagindo, dava lugar a total dispersão. A polícia se aproximava. O passo acelerava e se ouvia o bater do solado do calçado das alamedas de Belo Horizonte. O tom de voz mudava e indicava insegurança, pressa, e um tanto de receio com o futuro próximo. Em dado momento só se ouvia a respiração, ofegante.

Tratava-se, até então, em remissão à lógica ficcional, de uma narrativa de suspense. A Ninja enquanto vítima, perseguida, oprimida, tentando escapar de quem a procurava[7]. Não a ela, de fato, mas aos considerados

6 No caso dos fenômenos acústicos que, por sua característica marcante, remetem indicialmente a uma vidraça estilhaçando ou a um frontispício – qual seja – sendo alanhado, tem-se a materialização sonora e simbólica de uma atuação efetiva que consegue demonstrar a contrariedade de um grupo social. A concepção de que é necessário o rompimento de um modelo capitalista, por exemplo, se faz vivo, ainda que com certa efemeridade, com a ruidosa fenestra a se quebrar. É também o signo da rebeldia, que não se constituiria em um simples capricho, mas na condição de afetação possível ao outro, aos bancos, por exemplo, a demonstrar a aversão que se sente por eles.

7 Não se está fazendo aqui juízo de valor, apenas o uso metafórico da correlação

vândalos. No entanto, na medida em que se posicionava, ainda que midiaticamente, do ponto de vista dos manifestantes, ativista também era e na mesma condição enquadrada pelo outro: a polícia. O que se viu depois, entretanto, foi a justaposição dos elementos do Drama.

A repórter foi ofendida e supostamente agredida fisicamente. É o que se pode inferir a partir de sua locução, ao afirmar que um militar teria "batido" nela. Tal oficial, componente de uma equipe aparentemente muito ríspida, é o mesmo que profere palavras de baixo calão direcionadas à jovem. Pouco tempo depois alguém pergunta o porquê do celular e ela diz que está transmitindo ao vivo, mas que iria parar por que a bateria acabara. Em seguida, a transmissão é encerrada. No entanto, a repercussão da prisão de Karinny foi enorme. Diversas pessoas se posicionaram nas redes sociais *on-line* após uma das muitas chamadas na *fanpage* do Mídia Ninja no Facebook[8].

Ainda que boa parte das imagens captadas por Karinny estivessem disponíveis no Twitcasting, isso aparentemente não serviu de álibi, uma vez que a Ninja ficou presa por mais de trinta horas, sofrendo, segundo a mesma, outras agressões físicas e verbais na cadeia. A suspeita da Polícia Militar, segundo nota do MGTV (e de outros veículos), era a de que ela estaria envolvida na depredação de agências bancárias, e por isso a manteve encarcerada.

Este dado aparece em nota pé, informação adicional da âncora da TV Globo, Vivian Santos, após uma ma-

cinematográfica a partir de um ponto de vista (de quem o conduz) na construção narrativa verbo-visual.

8 Disponível em: <http://migre.me/n5uXp>. Acesso em 22 nov. 2014.

téria, exibida no dia 13 de Junho, em que o secretario de Defesa Social de Minas Gerais dizia que a polícia agiria com mais rigor após os atos do dia anterior. O texto da jornalista é,

> entre os detidos ontem, está uma integrante da chamada *Mídia Ninja* que, segundo a polícia, participou da depredação de uma agência bancária. A *Mídia Ninja* afirmou que a jovem apenas registrava a manifestação e que ela foi agredida pelos policiais. A PM disse que desconhece qualquer agressão (MGTV, GLOBO MINAS, 13/06/2014).

Vale fazer a ressalva de que a TV Globo Minas não se preocupa, assim como a própria Polícia Militar, em verificar/evidenciar as imagens feitas por Karinny no Twitcasting, o que deixaria clara não só a sua inocência, mas a agressão que sofrera – ao menos a que ela passou durante a cobertura. Também poder-se-ia aqui questionar que o MGTV não fala em suspeita, mas em tom de afirmativa, acerca do que ela teria (supostamente) feito, ainda que transferindo essa responsabilidade para a assessoria da corporação. Por fim, é interessante observar que o *Mídia Ninja* é tido pela Rede Globo, em um lugar de pronome indefinido (algo), que se vê chamado por um substantivo próprio e não incluído em um substantivo comum: mídia[9].

13 de julho 2014: um dia de caos ao final

Pouco mais de um mês depois, era chegado o dia

9 Vide em: <http://migre.me/n9YdG>. Acesso em 25 nov. 2014.

da partida final da Copa do Mundo de Futebol. No jogo que aconteceria às 16h no estádio do Maracanã, Argentina e Alemanha duelariam pelo título do torneio. A transmissão do *Mídia Ninja*, com dois repórteres, no entanto, começaria bem antes, por volta das dez e meia da manhã de um Domingo que seria marcado por um grande confronto de manifestantes com a Polícia Militar.

Isto é, a origem etimológica do confronto dá conta do face a face e, no senso comum, representaria uma disputa em que duas partes competem em igualdade de forças. Talvez tenha sido assim que os *media* tenham enquadrado as ações de 13 de Julho. No *Mídia Ninja*, porém, se viu a desproporcionalidade no empreendimento de ações arbitrárias que feriam os ativistas moral e fisicamente.

Um dos canais que fez a cobertura neste dia, sob o comando de Filipe Peçanha (também conhecido pela alcunha de Carioca), teve a maior audiência do Mídia Ninja durante a Copa do Mundo e, embora esta tenha sido também a de maior extensão (seis horas e cinquenta minutos de transmissão) – o que poderia ser uma das justificativas para o alcance na ponta da recepção, assim como se tratava de um final de semana, infere-se que havia uma expectativa em relação a um porvir que, infelizmente, veio.

Importante dizer que o ato de 13 de julho tinha uma forte relação também com a prisão de ativistas um dia antes[10]. Aliás, este seria o mote de manifestações que

10 Em 12 de Julho, alguns ativistas foram surpreendidos por uma série de prisões preventivas que visavam impedir que, porventura, realizassem atos violentos no entorno do Maracanã na final dos jogos, marcada para o dia seguinte. Dezenas de mandados foram expedidos, muitos deles de prisão para manifestantes, incluindo um em nome de Eliza Quadros, mais conhecida como Sininho, que estava longe dos possíveis manifestos na capital fluminense; em Porto Alegre.

se dariam em todo país, mas principalmente no Rio de Janeiro (local em que muitos deles foram encarcerados), ao longo da semana seguinte à Copa do Mundo. O torneio havia causado uma fissura temporal que irremediavelmente conduziria a um comportamento ativista efetivo, talvez não maior em razão da cisão impetrada pela campanha eleitoral para presidente da república em 2014; que separou adeptos de Aécio e PSDB (favoráveis à mudança) dos pró-Dilma, PT e contratucanos, tendo recorrência ainda em 2015 (no chamado terceiro turno na *web*).

Mas a manifestação da final da Copa do Mundo, que pretendia chegar aos portões do Maracanã, não tratava (diretamente) da política partidária. Colocava em questão tudo aquilo que foi feito ao longo do torneio e mais, talvez desde os primeiros protestos de 2013. Para alguns parecia ser o último suspiro do "Não vai ter Copa", a chance derradeira de demonstrar a insatisfação com o torneio frente às mazelas do país.

De certa forma, a própria transmissão parecia significar isso. O *Mídia Ninja*, que ganhou apelo nacional um ano antes, em meio às manifestações contra o evento esportivo, tinha na final da Copa do Mundo o seu ápice, tanto quanto os protestos que cobrira. Enfim, o cenário não era Copacabana. A concentração se dava na Praça Afonso Pena, e seguiria até a Praça Sáenz Peña – ambas no bairro de Tijuca, num trajeto de cerca de dois quilômetros. No ponto de chegada, haveria o agrupamento para um novo protesto, desta feita articulado pela Frente Independente Popular, novamente com a participação de diversas organizações sociais.

Mesmo até então sem ações violentas na concen-

tração, Peçanha chega a mostrar a forte presença policial que já havia no local. Ele diz que quase se esqueceu de mostrar os militares, se percebendo uma quase-obrigação nesse sentido. Ora, para o webespectador, se não é mostrada (ainda que possa estar no texto verbal do Ninja) ela parece não existir. Na mesma medida, há no discurso dos ativistas a ideia de que a violência na manifestação só existe em razão da participação da PM. Um dos efeitos possíveis então da imagem é o do temor frente à previsibilidade de como o ato poderia terminar.

No encontro na Praça Afonso Pena e na primeira marcha, tudo absolutamente tranquilo. Um clima sem qualquer animosidade marcava uma passeata em que se podia estabelecer o canto e gritar as palavras de ordem, tanto quanto conversar, discutir e problematizar acerca de todas as questões que o *Mídia Ninja* pautava desde então. A chegada à Praça Sáenz Peña é um marco do que havíamos apontado anteriormente. O clima amistoso dos protestos até então condicionava Filipe Peçanha a de certa forma comemorar, não só aquele feito, mas a concretização do trabalho ao longo da Copa do Mundo – até ali.

Não obstante, esta segunda praça não era dispersão tão somente do primeiro ato, era, como já dito, o agrupamento para uma nova marcha, desta feita com destino ao estádio da partida entre Alemanha e Argentina. Entretanto, a nova caminhada seria sumariamente impedida.

A presença militar não apenas conteve a manifestação quanto transformou o local em campo de batalha. Aliás, não se observou em momento algum na transmissão de Filipe Peçanha o contra-ataque dos manifestan-

tes. As cenas evidenciadas dão conta de uma ação extremamente desproporcional da polícia, marcada pela arbitrariedade e pelo deboche dos militares. Peçanha, e o webespectador que o acompanhava, se viam no meio do lançar de bombas e no cruzar de balas de borracha, que atingiam em cheio diversos ativistas.

Os constantes estouros eram ouvidos em meio às gargalhadas estridentes de alguns policiais (o marco do hedonismo frente à situação em curso). A agressão, como se indicava anteriormente, não era apenas corporal, mas moral. Sob o ponto de vista da captação das imagens dos Ninjas, porém, não havia nada que justificasse tamanho empenho da corporação e igual aversão de parte de seus integrantes contra os ativistas, a não ser um aparente desejo e satisfação com tal ação.

Diante ao contexto, cabia ao repórter se esconder, se proteger. Contudo, respondendo a via ativista do contrato comunicativo, também partia para o questionamento às autoridades, como sempre provocativo e irônico. Via-se, até então, um pouco do que o webespectador poderia já ter encontrado – caso acompanhasse as transmissões ao longo da Copa do Mundo.

Mas, aos poucos, o tom de voz de Peçanha subia junto com o aparente desconforto com a situação, agravada ainda: pelo *kettling*[11], na estratégia de criação de um amplo cordão de isolamento a diversos (mídia) ativistas na praça; pela injustificada prisão de uma jovem, menor

11 Também chamada de envelopamento, essa estratégia foi desenvolvida pela polícia inglesa. No entanto, a origem remete ao caso conhecido como caldeira de Hamburgo (Hamburger Kessel), quando, em 08 de Junho de 1986, em protesto contra a instalação de usinas nucleares na Alemanha, 860 manifestantes ficaram cercados pela polícia germânica por cerca de trinta horas.

de idade, por policiais homens – e pela reação dos praças ao questionamento à detenção (lançando mais bombas contra os manifestantes); e, por fim, a agressão a um amigo de Filipe, o documentarista canadense Jason O'Hara. Tudo isso registrado, discutido e lançado para os webespectadores que acompanhavam a sequência das ações durante a tentativa de manifestação que se tornava, como o Ninja mesmo colocou, em um cárcere público.

Não sem motivos, então, Carioca voltava à carga questionadora, combativa, frente aos militares. Em sua última investida, quase fora preso por um dos oficiais. Escapara de ser algemado, mas, na sequência, o repórter seria covardemente agredido por cerca de nove policiais. Com a câmera em punho, Peçanha tentaria registrar esse momento em particular, não fosse pelas incontroláveis movimentações de enquadramento, tendo em vista que também tentava se proteger – como era de se esperar.

A agressão ao midiativista, no entanto, é tão somente o estrato de uma situação anterior maior – no sentido de sua afetação ao conjunto de manifestantes. Aqui, no entanto, no espancamento ao midialivrista, tem-se, tal qual a sua abordagem e prisão em 20 de Junho[12] (guardadas as proporções), o relato da experiência pessoal, numa espécie de coexperimentação, ainda que mediada.

O webespectador passa por uma situação de contenção policial. Com agressividade, a ele são dados empurrões e chutes. Mas o internauta não se magoa fisicamente. Pode, no entanto, inferir o que se sente, o quanto

12 Uma das situações expostas a seguir, quando Carioca foi preso por portar um carregador de notebook.

dói tanto ser espancado pelos militares, quanto passar por uma injustiça (na medida mesma em que nenhuma violência se justificaria, a não ser por legítima defesa).

A transmissão da Copa do Mundo realmente se encerra com o ápice do que fora esse um ano de protestos pelo país (e mais especificamente numa alegoria, real): a tentativa de protesto e ratificação de um posicionamento contra a Copa do Mundo, e tudo aquilo que pretere, frente à repressão do Estado, que usa de força física desmedida aos que a ele questionam.

Um entre-dois: o que se viu naqueles dias

As ruas significaram os cenários preferenciais de atuação dos Ninjas. Das 47 coberturas em tempo real empreendidas durante a Copa do Mundo, 77% foram conduzidas do asfalto das vias de grandes cidades brasileiras, ou do concreto de suas praças. Ademais, o coletivo se manteve também atento às casas parlamentares, e a outros sítios pontuais. Mas, o que estes espaços guardam em comum é a emergência de eventos sobre eles, dando vida aos auditórios ou mudando a rotina ordinária das áreas urbanas.

Num rápido panorama então, entre 12 de Junho e 13 de Julho de 2014, o coletivo esteve presente em manifestações em Porto Alegre, por exemplo, com transmissões que conseguiram demonstrar: o comportamento incisivo dos adeptos da tática *Black Bloc* na abertura dos jogos, da resposta desproporcional e efetiva dos bri-

gadianos[13] nos dias seguintes (a exercer a violação dos direitos de ir e vir), mas, principalmente, o comportamento resignado de um pequeno grupo de ativistas que não abriam mão do direito de protestar, ainda que em meio aos receios quanto ao porvir.

Em 15 de Junho, por exemplo, a Ninja Cláudia Schulz, também conhecida como Branca, evidenciou uma marcha de pouco mais de 40 pessoas pelas ruas da capital gaúcha. O receio era tanto que a própria repórter colocou um capacete – o que não é comum entre os Ninjas em transmissões simultâneas. O contexto se justifica; enquanto o número de ativistas parecia diminuir ao longo da caminhada, a quantidade de praças só aumentava.

Segundo a Ninja, pareciam ser mais de mil para os cerca de 30 manifestantes restantes. Quanto mais o ato avançava, mais era nítida essa discrepância, a partir das imagens e da narração de Cláudia. Em certo ponto da manifestação, no cruzamento da Avenida Venâncio Aires com a Rua General Lima e Silva, a brigada gaúcha chegou também a fazer a tática do *kettling*, deixando, no entanto, uma via, larga (uma rua), por onde a manifestação pudesse passar – em verdade, numa tomada de caminho que acabaria por desembocar no mesmo local de saída do ato; o parque da Redenção. Apesar da disparidade na quantidade de pessoas dos dois lados, os ativistas não deixaram de encarar e questionar os brigadianos, que não respondiam, acerca daquela atitude.

Em Belo Horizonte, local da agressão a Karinny Magalhães, Dênis Nacif assumiria a condução das demais

13 No Rio Grande do Sul não se usa o termo Polícia Militar, mas sim Brigada Militar – conceitualmente equivalente.

transmissões. Os protestos, quase sempre com ponto de encontro na Praça Sete, sofriam efetivamente com a prática do envelopamento, sem qualquer chance de desenvolvimento pelas vias da cidade. A contenção era marcada pelos olhares provocativos e de ameaça dos militares – ao menos era o que o repórter apontava em sua locução.

A adesão aos protestos, nesse sentido, caía exponencialmente. Contudo, no dia 28 de Junho, Dênis registra uma cena que gera efeitos patêmicos, em uma tensão que emana quase que naturalmente, a configurar uma imagem simbólica da resistência. Os poucos manifestantes no local formaram um cordão, de mãos dadas, e começaram a se aproximar dos policiais que faziam o cerco, até encará-los a uma distância de cerca de um metro, olhos nos olhos. Nacif se mantém em silêncio, e registra tudo. A manifestação que foi caracterizada como tímida pelo portal UOL[14], não parecia, porém, intimidada.

A tensão pareceu se ampliar quando os manifestantes começam um jogral. A repetição das palavras de ordem reforça a condição da ação. Uma delas era "eu quero passar". Dênis explica então que o ato havia sido informado ao executivo do estado, e que a intenção dos manifestantes era caminhar até a Praça da Savassi – impedidos pela PM/Governo de Minas Gerais. Violência configurada na transgressão de um direito constitucional, exposta de modo efusivo em uma atitude de resistência.

Dias depois Nacif flagraria ainda integrantes de ocupações urbanas a fechar a principal avenida de Belo Horizonte, em retaliação a decisão da Polícia Mi-

14 Disponível em: <http://migre.me/o3Mo8>. Acesso em 10 jan. 2015.

litar em cercear o abastecimento de alimentos a manifestantes que realizavam protesto em outro ponto da capital mineira. Além do registro de uma operação logística interessante, evidencia-se a resistência, no tempo real de sua emergência, na realização de uma ação de impacto na vida ordinária de um grande município brasileiro. A lógica aqui, no entanto, não é da focalização baseada na influência sobre o trânsito como consequência. A discussão gira em torno das causas e dos intentos envolvidos.

Em São Paulo, diversas perspectivas foram tratadas pelos Ninjas. Das manifestações nas ruas (do MPL ao MTST) até às assembleias populares, passando por uma ocupação urbana no meio da noite até às discussões parlamentares na câmara municipal em torno da votação do Plano Diretor Estratégico da cidade.

Contudo, é o dia 23 de Junho que marca melhor a exposição dos distingues da violência policial; após uma manifestação que parecia sem muitas chances de problemas num eventual confronto, também se ouviu na transmissão Ninja tiros de bala de borracha. Tem-se uma reconfiguração da cena enunciativa, antes calma apesar da presença militar, para a efetiva agitação em função das ações policialescas.

Alex Demian, o repórter *in-loco*, corre para tentar se aproximar de um espaço em que acontecia uma detenção, mas a área estava cercada por guardas. Esta era apenas uma das duas prisões que ele arriscara registrar. Mais à frente, com certa distância, o Ninja focaliza uma aparente pequena reunião entre advogados ativistas e policiais civis, cercados também pela tropa de choque,

no acesso à estação de metrô Consolação, local em que se dava o encarceramento de mais um ativista.

Por volta dos seis minutos desta que já era a quarta *live,* o manifestante é posto em uma viatura e levado preso, sob grande presença de policiais, observadores e advogados independentes, além de midialivristas. O repórter não sabia, mas se tratava de Fábio Hideki, um estudante de jornalismo de 27 anos que ficaria preso por 45 dias, sob a falsa acusação de que, naquela noite, portava explosivos em sua mochila. Fábio, segundo repercussões, sofreria agressões verbais e físicas no DEIC, por vários motivos, inclusive por não informar (por não saber) sobre a organização dos *Black Blocs*.

A detenção do jovem chamou a atenção da grande mídia, e passou a ser um dos motes dos atos seguintes. Nesse enredo, o *Mídia Ninja*, assim como outras mídias independentes, pelo (nada) simples registro, contribuiu para alimentar o debate e atuar como álibi, testemunhas e provas do que de fato aconteceu. Isso, tanto quanto o próprio webespectador.

No Rio de Janeiro, além da já citada transmissão de 13 de Julho, diversas outras manifestações ocorreram; a maioria delas, em verdade, na orla de Copacabana. Duas chamam a atenção. A primeira pela ausência da violência exposta, mas problematizada. Em curso e latente nas comunidades da capital, os abusos militares, que muitas vezes ocasionavam mortes de inocentes, eram o mote de um protesto em 23 de Junho.

A festa nos estádios não valem as lágrimas nas favelas; este era o tema da marcha que saía morro da região chamada de Chapéu Mangueira e pretendia che-

gar até Pavão-Pavãozinho. No percurso, Gian Martins, o Ninja responsável pela transmissão, expõe a realidade de um povo marcado pela ferocidade policial, a dar voz aqueles que não têm tanto espaço nas esferas públicas tradicionais e de apelo social. Emerge o relato afastado e naturalizado pelos *media*. Insurgem detalhes, particularidades, observações daqueles que convivem com a(s) violência(s) diariamente.

Esta é parte das arbitrariedades de uma corporação que, em 20 de Junho, chegou a prender o repórter Filipe Peçanha por que o mesmo portava um carregador de notebook. Numa rápida contextualização, foi convocado um ato público que teria como concentração a igreja da Candelária. Ao chegar ao local (ou ao iniciar a transmissão) Carioca dá a ver aos webespectadores um conjunto de prisões aleatórias que ocorriam como forma de cerceamento do protesto, ainda que sob a frágil justificativa de detenção de potenciais vândalos. A forma de identificação dos mesmos era a revista pessoal e, em caso de identificação de artefatos possíveis de serem utilizados para fins não-pacíficos (máscaras, por exemplo), o encarceramento imediato.

Peçanha fora inspecionado logo de início. Não muito tempo depois, um segundo policial demandou nova vistoria. O repórter não se conteve e acendeu um questionamento ao policial que insistentemente pedia para que ele abrisse sua mochila. O diálogo apontava claramente o despreparo militar, ao passo que o Ninja parecia visar expor exatamente essa característica, além de uma provocação verbal nada velada (ainda que tênue e não desrespeitosa) que, se infere, proje-

tava a intensificação do abuso de autoridade para que este ficasse evidente.

Ao ameaçar prender o repórter, o policial enfim consegue tomar para si a bolsa. Ao encontrar uma tomada carregadora de notebook, questiona sobre o que era aquilo. A resposta era óbvia, mas uma senhora que acompanhava a revista decide ser mais irônica do que o Ninja já vinha sendo e diz: "cuidado que isso é uma bomba". Foi o suficiente para levar os dois presos, sob, inclusive, joelhadas de um segundo oficial.

Se havia dúvida de que as pessoas eram presas, de acordo com a argumentação que Filipe vinha fazendo até aquele momento, arbitrariamente, por motivos fúteis, isso também poderia acontecer com um midiativista, como se deu. É verdade, é real – este é o efeito. Midialivrista este que é o responsável pela condução do olhar de uma gama de webespectadores, que são transportados à cena enunciativa por um apagamento do locutor. Ora, quem então estaria sendo preso?

Quem e o que (se) vê, afinal?[15]

Quando lançamos um olhar panorâmico sobre as transmissões simultâneas do *Mídia Ninja* a primeira impressão que temos, e ela é de fato adequada e primária, é a de que o coletivo empreende uma visada de informação. Enquanto mídia, é isto a que ele se presta; faz o interlocutor (webespectador) saber sobre determinados

15 Inferências colocadas aqui de forma mais ampla, fazendo alusão, contudo, ao campo das estratégias discursivas (aos efeitos), presentes na semiolinguística de Charaudeau.

temas e acontecimentos. Esta seria a cobertura da finalidade dominante no plano de expectativas do contrato de comunicação basilar – do qual nos dá conta Charaudeau (2010). Assim, ele cumpre o que se demanda; ao menos em parte.

O contrato de comunicação do *Mídia Ninja* com seus seguidores parece se estruturar, porém, a partir da junção da frente midiática (informação) com a de ativismo – esta última numa tríade complexa que, em nossa opinião, significa representar os ausentes, fortalecer os presentes e se fazer presente (BRAIGHI, 2015b). Nesse sentido, em outras palavras, o registro audiovisual deste coletivo tende muitas vezes a transformar o fazer-saber em: expor uma dada realidade e/ou um determinado movimento de manifestação (qualquer que seja), de modo tal que esse acompanhamento em tempo real represente um instrumento de defesa da atividade em curso, o estímulo para o empreendimento das ações, a constituição de uma experiência mediada para ativistas que não puderam estar presentes no evento e um meio a partir do qual se pode demonstrar o envolvimento dos repórteres do veículo nas atividades.

Nesse contexto, e desconsiderando algumas partes pactuadas para expor outra, não seria demais afirmar que o *Mídia Ninja* parece fazer valer e elevar uma perspectiva apontada por Charaudeau (2007b, s/p), ao indicar[16] que o espectador da informação midiática precisa "saber que o sofrimento é realmente vivido por meu outro-eu-mesmo para que eu possa me sentir emocional-

16 Observa-se que o autor trata no texto do telespectador diante de reportagens de noticiários televisivos.

mente envolvido". No caso do midiativismo essa condição parece fulcral, dado que a relação é selada por diversas investidas, entre as quais um fazer-sentir que alarga os horizontes do evento narrado, ao mesmo tempo em que coloca o webespectador em intenso pé de reconhecimento com os sujeitos em destaque na narrativa.

A violência vivida é transmitida, sentida, tal qual a resiliência, na resistência, na insistência por uma causa. O abuso é visto, grifado, problematizado, tem culpado. O acusado, responsável, tem lado; é o outro, o Estado, quase sempre materializado na mão pesada militar. O espectador enfim vê, sabe, e pode refletir sobre o que outrora se escondia, ora por conveniência se quer se pensar em intencionalidade, ora por um afastamento ancorado em uma pseudoimparcialidade.

Todavia, aquela lateralidade que é declarada, a do *Mídia Ninja*, pode inebriar. É preciso, nesse contexto, ter cuidado para não cair em uma (re)alienação com ares de libertação (BRAIGHI, 2015a). Não se trata de colocar a verdade em dúvida, mas de questionar as versões apresentadas. Não obstante, tem-se um caminho diferenciado, apresenta-se uma frente e uma fonte de mediação com os acontecimentos que proporciona ainda a experimentação – localizada no curso do oprimido (humanizado), a expor o opressor (ainda que verticalizado).

Abusos e arbitrariedades que, na argumentação Ninja, parecem servir ao interesse capitalista de uma espécie de conluio que inclui os *media*, o governo e entidades privadas (tais como a FIFA) – que veem nas manifestações o seu calcanhar de Aquiles e por isso devem reprimi-las. Conjuração de déspotas que, aliás, promovem

uma série de intervenções sociais, criando um amplo estado de exceção no país – palavras dos midiativistas. Conjuntura que promove, por exemplo, despejos forçados e ações de gentrificação que excluem os pobres. Condição que exige resistência. Oposição que demanda força. Seiva que se dá com a propagação e consequente adesão.

Em verdade, tão somente a presença dos midiativistas *in-loco* já gera o desconforto no *outro*, e certa segurança no lado de cá. É a força do dispositivo. É a legitimação do *copwatch*. É o brasão da mídia-multidão em funcionamento; câmera como espada-escudo, defesa que permite a manutenção do aferro militante.

É preciso saber que essas violências existem, ainda que longe dos olhares do centro da esfera pública, na periferia, pois dizem respeito, efetivamente, à condição nuclear. Tal comportamento gera reação, que promove novas infrações aos direitos constitucionais, numa corrente cíclica que, se distante de uma concepção geral, é naturalizada, ou pior, tida dentro de estereótipos calcados em impressões totalizantes e feitas de cima para baixo. De certo modo então, a exposição evenemencial promovida pelo *Mídia Ninja*, articulada junto a um processo narrativo que muitas vezes evidencia uma problematização, pode ser capaz, inclusive, de fomentar o trabalho crítico dos seus webespectadores (BRAIGHI, 2015a).

Todavia, percebe-se uma nada tênue inter-relação entre os efeitos na condução Ninja, fruto, muito provavelmente, da própria lógica de hibridização mídia + ativismo. Ao passo que o coletivo é fundamentalmente da ordem da informação e que, por isso mesmo, faça recorrência às perspectivas de realidade de forma

recursiva, é outrora eminentemente compassivo e passional, posto que as transmissões referem-se a eventos que tem como norte mudanças no tecido social que, se efetivamente alcançadas, dirão respeito à vida de integrantes de diversos grupos sociais, senão inclusive destes sujeitos-repórteres.

Assim, colocar em questão a performatividade midiática dos Ninjas é evidenciar um comportamento que representa, para além de uma estratégia cênica, uma atitude social – sendo intrincado compreender onde começa o desempenho aparatoso e em que lugar se tem a realidade de ação cotidiana do sujeito, independente de estar com uma câmera na mão[17]. Invariavelmente, o que não parece se perder de vista são as condições de um contrato comunicativo pré-estabelecido, que demanda exatamente essa resultante *mix* – e parece se enxergar atendida quando se tem informação, a costura narrativa e um fazer-sentir latente que transponha o ausente para a cena narrada.

É mais ou menos nessa linha que a maioria das transmissões Ninja parece caminhar. Uma dinâmica da ordem narrativa com pretensos ares de objetividade, mas que é quase sempre dramatizada, quer seja pela locução dos repórteres ou pela imanente expectativa ao porvir ruidoso. Uma localização presentificada, que afastaria qualquer tipo de interpretações outras, mas que é marcada pela emergência arquetípica de conduções que expõem sujeitos e oponentes, posicionando o webespectador ao lado do repórter e sob os ombros[18] dos manifestantes.

17 Referência aqui tanto ao movimento de câmera relacionado quanto à literalidade da expressão.
18 Em mais uma alusão a um enquadramento.

É a narrativa (encenada) da intriga vista, vivida e experenciada. História encaixada que é compreendida, que traduz o todo e é transportada ao webespectador com ares de real. A primeira pessoa do texto é também personagem, que age e sofre ação e, por isso mesmo, está gabaritada a explanar e explicar, ao passo que transfere sensações e emoções, numa sequência pouco organizada, mas muito encadeada por uma série de elementos constituintes. É o *expert* a fazer-saber, a fazer-sentir e a reconstruir socialmente a realidade através de uma condução que o coloca como sujeito das narrativas de outrem.

REFERÊNCIAS

BRAIGHI, Antônio Augusto. Ninjas na Copa: Da Mídia Livre ao Trabalho Crítico. In: **Anais do XIV Congresso Ibero-Americano de Comunicação IBERCOM 2015:** comunicação, cultura e mídias sociais / Richard Romancini, Maria Immacolata Vassallo de Lopes (organizadores) – São Paulo: ECA-USP, 2015(a).

BRAIGHI, Antônio Augusto. Quem assinou o contrato com o Mídia Ninja? In: **Rumores** (USP), V. 9, N.18, p.289-309, 2015(b). Disponível em: http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/87754.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2007(a).

CHARAUDEAU, Patrick. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MENDES, Emília; MACHADO, Ida Lúcia (org.). **As emoções no discurso**. Mercado Letras: Campinas, 2007(b). Consultado no site do professor Patrick Charaudeau em 19 de Abril de 2016. Disponível em: http://www.patrick-charaudeau.com/A-patemizacao-na-televisao-como.html

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e Discurso:** Modo de Organização. Contexto: São Paulo, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma problemática comunicacional dos gêneros discursivos. In: **Revista Signos**, vol. 43, PUC, Valparaiso, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1997.

LE VEN, Michel Marie; NEVES, Magda de Almeida. Belo Horizonte: trabalho e sindicato, cidade e cidadania (1897-1990). In. DULCI, Otávio; NEVES, Magda de Almeida (orgs.). **Belo Horizonte: poder, política e movimentos sociais**. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. Coleção Belo Horizonte. p. 75-106.

MALINI, Fábio; ANTOUN, Henrique. **A internet e a rua**: ciberativismo e mobilização nas redes sociais. Porto Alegre: Sulina, 2013.

6

6

A (HIPER)VIOLÊNCIA NAS MÍDIAS: UMA ANÁLISE BENJAMINIANA DA CULTURA E DA BARBÁRIE NA ERA DIGITAL

Edemir Jose Pulita[1]

Cultura e Conhecimento versus Barbárie e Violência: prismas e interfaces

A reflexão dessas linhas parte dos pressupostos assumidos por teóricos da cibercultura, principalmente daqueles que defendem de forma positiva e otimista aspectos como o aumento da participação democrática, a difusão informacional, a comunicação aberta e a livre expressão. A finalidade principal desse trabalho é analisar em que medida tais discursos encontram respaldo na realidade e compreender por quais caminhos as informações e as comunicações na era digital se dão, tendo em vista, especificamente, aspectos relacionados à violência, suas imagens e suas formas de projeção.

Não faz pouco tempo que noticiários, filmes, do-

1 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa Educação, Tecnologias e Comunicação. Mestre em Engenharia de Mídias para Educação pelo Consórcio EUROMIME (Universidade de Poitiers - França, Universidade de Lisboa - Portugal e Universidade Nacional de Educação a Distância de Madrid - Espanha). Licenciado em Filosofia (UNIOESTE – Paraná) e Psicologia (UEL – Londrina). Contato: edemirjose@gmail.com.

cumentários e novelas se utilizam de episódios violentos, afinal, a violência é um dos produtos de consumo de primeira linha das mídias e na era digital isso tende a se maximizar. Quem nunca viu uma imagem ou vídeo de uma cena violenta, tais como de acidente, briga, assalto, sequestro, assassinato ou mesmo uma perseguição? A expressão-clichê: "Tá lá mais um corpo estendido no chão" , frequentemente, utilizada em narrações esportivas, poderia ser empregada também para inúmeros noticiários midiáticos em face da (hiper)exposição de diversas violências que resultam em mortes e, literalmente, em apresentação de corpos estendidos no chão.

Da parte dos espectadores, quando não é apresentada já na manchete uma cena com sangue, carne e ossos expostos à vista, o aviso "*atenção, cenas fortes*" provoca medo, curiosidade e até um pré-remorso. Os telespectadores são incitados de diversas maneiras, mesmo quando o fato violento ainda não tem uma imagem concreta, como, por exemplo, os casos de desaparecimentos de pessoas ou de aviões, nos quais a "*falta*" é suprida com imagens anteriores ou de modelos e casos semelhantes. Ou ainda, os espectadores são mobilizados para participarem da construção imagética do fato violento com o "*mande seu registro da tragédia*".

Ao realizar uma crítica da importância jornalística que o impacto midiático de uma informação tem em detrimento de seu conteúdo, Walter Benjamin (1985, p. 202), cita o fundador do Figaro, que, segundo o autor, sempre dizia: "o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri". Com a globalização e massificação dos meios na era digital,

as informações e as comunicações ultrapassaram em muito as fronteiras de quarteirões e/ou países vizinhos alcançando toda a aldeia global.

Diante disso e partindo da constatação de vários aspectos do fenômeno midiático da violência apresentado nos meios de informação e comunicação, a reflexão empreendida no presente trabalho desdobra-se em dois campos. Por um lado, buscamos analisar as correlações e interfaces possíveis entre o termo *conhecimento*, tão fundamental para a expressão do acrônimo TIC – Tecnologias da Informação e Comunicação, relacionando-o com uma pressuposta cultura digital que tais tecnologias produzem, agora, em nível global pelas assim chamadas Sociedades do Conhecimento. Por outro lado, tentamos compreender a função e o papel que a violência ocupa entre as informações e as comunicações nos meios mais antigos e agora maximizados nos digitais, paradoxal e inconvenientemente ocupando, atualmente, um espaço bem mais próximo da barbárie do que da cultura.

Nesse sentido, Benjamin (2013a, p. 13), ao afirmar que "Não há documento da cultura que não seja também documento da barbárie", nos fornece elementos para tentar construir respostas à seguinte pergunta: quais leituras podem ser feitas do projeto cultural atual acerca de uma pressuposta nova ecologia digital de acesso, produção e socialização de conhecimentos diante da apresentação massiva de imagens de violências cotidianas (física, ideológica, sexual, política, étnica, racial, religiosa, econômica, cultural, social, etc.) a níveis local e global e o lastro de barbárie que tais fenômenos representam?

Limiares entre cultura, barbárie, história e suas interfaces com as experiências na cibercultura

No ensaio *Para a crítica da violência*, Benjamin (2013b), utiliza a palavra *Gewalt* que pode ser traduzida tanto por violência quanto por poder. Em nota, Jeane-Marie Gagnebin, a responsável pela tradução esclarece que, com isso, Benjamin busca analisar a oposição que se estabelece entre "poder-como-violência", relacionado ao direito e ao Estado, e a "violência-como-poder", representada pela greve revolucionária. Segundo nota, Gagnebin esclarece que "a dupla acepção do termo *Gewalt*, que indica, em si mesmo, a imbricação entre poder político e violência [é] que constitui o pano de fundo da reflexão de Benjamin". (apud BENJAMIN, 2013b, p. 122)

Benjamin (2013b) inicia o texto apresentando uma série de contraposições entre os direitos natural e positivo ao refletir sobre a problemática entre os fins e os meios (e sua justificação) tanto no direito em si quanto na justiça, tendo em vista que

> a esta tese do direito natural, da violência como dado da natureza, contrapõe-se diametralmente a do direito positivo, a da violência como produto do devir histórico. [...] Mas, sem prejuízo desta oposição, as duas escolas se encontram num dogma comum fundamental: fins justos podem ser alcançados por meios justificados, meios justificados podem ser aplicados para fins justos. [...] (BENJAMIN, 2013b, p. 124).

Ao refletir sobre o direito da violência e sobre a crítica da violência, Benjamin (2013b) destaca a preocupação para que tal análise seja feita baseada em uma "reflexão histórica-filosófica" (p. 125), e também em uma "esfera ético-histórica" (p. 132). Nesse sentido, o autor

afirma que “a crítica da violência é a filosofia de sua história” (2013b, p. 155). Escrevendo sobre as violências permitidas e realizadas pelo Estado, Benjamin equipara a greve e a guerra, afirmando que ambas “repousam exatamente nas mesmas contradições objetivas na situação de direito” (2013b, p. 130). Diante disso, o autor analisa o serviço militar obrigatório e afirma que “o militarismo é a imposição do emprego universal da violência como meio para fins do Estado” (2013b, 131), que tanto pode ser usado na guerra, quanto na repressão às greves, através da polícia. Diante disso, Benjamin afirma que “o infame de uma tal instituição [...] reside no fato de que nela está suspensa a separação entre a violência que instaura o direito e a violência que o mantém” (2013b, p. 135). Sintetizando sua posição, observamos o autor afirmar que

> o ‘direito’ da polícia assinala o ponto em que o Estado, seja por impotência, seja devido às conexões imanentes a qualquer ordem de direito, não consegue mais garantir, por meio dessa ordem, os fins empíricos que ele deseja alcançar a qualquer preço. Por isso a polícia intervém ‘por razões de segurança’ em um número incontável de casos nos quais não há nenhuma situação de direito clara; para não falar nos casos em que, sem qualquer relação com fins de direito, ela acompanha o cidadão como uma presença que molesta brutalmente ao longo de uma vida regulamentada por decretos, ou pura e simplesmente o vigia. [...] (BENJAMIN, 2013b, p. 135-136)

Diante disso, Benjamin (2013b, p. 138), se engaja em um questionamento: “Será que a resolução não-violenta de conflitos é um princípio possível?”. A essa questão o autor responde que a técnica é um campo apropriado para tal solução, exemplificando através do diálogo, “considerado como técnica de civilidade no entendimento” (2013b, p. 139).

Outro texto no qual Benjamin retoma as questões sobre cultura e barbárie, incluindo a crítica aos conceitos de história e progresso, é *Sobre o conceito de história*. Segundo Löwy, "Benjamin foi o único, entre os pensadores e dirigentes marxistas daqueles anos, que teve a premonição dos monstruosos desastres que a civilização industrial/burguesa em crise poderia estar gerando" (2005, p. 25). Segundo este estudioso do pensamento benjaminiano, o principal alvo de Benjamin é "o marxismo social-democrata, mistura de positivismo, evolucionismo darwiniano e culto ao progresso" (2005, p. 29). Com uma leitura materialista histórica, Benjamin na Tese VII, afirma:

> aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é da praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhe é dado o nome de patrimônio cultural. [...] (2013a, p. 12).

Essa ideia não é difícil de materializar-se quando se visita um grande museu, como o Louvre, por exemplo, e se observa a classificação nas galerias das obras de arte por culturas, regiões e países do mundo. Realizando uma crítica à concepção reificante e fetichista de "bens culturais" enquanto propriedade ou posse, Gagnebin (2008, p. 81) faz uma leitura crítica, afirmando que "tal concepção opera uma reificação das obras culturais, transformadas em mercadorias de mais ou menos valor, cuja propriedade cabe a alguns proprietários privilegiados que puderam pagar o preço exigido e assim ostentar seu próprio valor". Essa concepção bancária e "glamourizada" de cultura, segundo a autora,

"não é uma relação viva de transformação, mas sim uma relação morta de posse e de acumulação" (2008, p. 81). Retomando a Tese VII, Benjamin assevera,

> não há documento da cultura que não seja também documento da barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível se afasta quando pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. [...] (2013a, p. 13).

Segundo Gagnebin, "Benjamin afirmará que nenhuma obra nos chega de maneira neutra como se a tradição histórica fosse um mero depósito de produtos prontos, que esperam imóveis nas gavetas empilhadas do tempo" (2008, p. 82). A autora relembra a Tese IV, na qual Benjamin afirma a necessidade do compromisso de "um historiador formado em Marx" (2008, p. 10), olhar para os "despojos que cabem ao vencedor depois do saque" com "confiança, coragem, humor, astúcia, constância" (2008, p. 11). Logo, diz Gagnebin, "o historiador materialista de Benjamin desconstrói a imagem engessada da tradição e da cultura e procura nas interferências do tempo, do passado e do presente, os signos de uma outra história possível" (2008, p. 82). Isso equivale, portanto, à forte expressão "escovar a história a contrapelo". Tal expressão, segundo Löwy (2005), possui um duplo significado:

> a) Histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente in-

> terrompido por sublevações das classes subalternas; b) Político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o 'sentido da história', o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão. [...] (p. 74).

Utilizando também como argumento o poema *Perguntas de um trabalhador que lê*, de Bertold Brecht, Löwy (2005, p. 80-81) afirma que "durante séculos, a história 'oficial' da descoberta, da conquista e da evangelização não só foi hegemônica, como também praticamente a única a ocupar o cenário político e cultural". Segundo o autor, "Benjamin compreendeu perfeitamente a modernidade do fascismo, sua relação íntima com a sociedade industrial/capitalista contemporânea" (2005, p. 85). Isso se deu, nas manifestações fascistas do século XX e que vemos os seus tentáculos alcançando o século XXI, pela cegueira da "ilusão de que o progresso científico, industrial e técnico, seja incompatível com a barbárie social e política" (2005, p. 85). Dessa maneira, o autor afiança que

> se é evidente que a história não se repete e que nossa época não lembra muito os anos 30, parece difícil acreditar, à luz da experiência do final do século XX, que as guerras, os conflitos étnicos, os massacres pertençam a um passado longínquo. Ou que o racismo, a xenofobia, o próprio fascismo não representem mais um perigo para a democracia. A essas ameaças de catástrofes, que lembram as do passado, poderíamos acrescentar outras mais novas: por exemplo, a possibilidade de um desastre ecológico maior, colocando em risco a própria sobrevivência da espécie humana – uma forma de destruição provocada pela 'tempestade que se denomina progresso', que Benjamin, apesar de sua reflexão crítica sobre a domi-

> nação/ exploração da natureza, não podia prever. Ou ainda, a possibilidade de novas formas de barbárie, imprevisíveis, não como as do passado, que podem ser produzidas ao longo do século, enquanto as sociedades modernas continuarem submissas às relações de desigualdade e de exclusão [...] (LÖWY, 2005, p. 152).

Fazendo uma aguda crítica na relação entre o desenvolvimento das técnicas e, concomitantemente, a expropriação da experiência, Benjamin afirma que (2013a, p. 86), "esse gigantesco desenvolvimento da técnica levou a que se abatesse sobre as pessoas uma forma de pobreza totalmente nova". Comentando a pobreza da experiência exemplificada na mudez dos soldados que voltavam dos campos de batalha depois da guerra, um dos baluartes do desenvolvimento tecnológico mais explosivo e destruidor, Benjamin escreve uma das passagens mais enigmáticas e avassaladoras de sua obra:

> uma geração que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalos, viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil. [...] (BENJAMIN, 2013a, p. 86).

O desenvolvimento dos meios tecnológicos, que conforme McLuhan (2007) são extensões do homem e que, conforme aponta Benjamin (2013a) nessa passagem metafórica, tornam esse corpo "minúsculo e frágil", nos fazem perceber as relações aqui estabelecidas entre progresso técnico-tecnológico e experiência. Isto posto, impõe-se a constatação de que a humanidade é ao mesmo tempo produtora e produto da cultura, e também da própria barbárie.

Benjamin elabora uma questão que serve de norte para a nossa reflexão a respeito da cultura e suas formas de apropriação na atualidade (2013a, p. 86): “Na verdade, de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?”. Diante dessa questão, o autor conclui que (2013a, p. 86). “temos de admiti-lo: essa pobreza de experiência não se manifesta apenas no plano privado, mas no de toda a humanidade. Transforma-se, assim, numa espécie de nova barbárie”.

Pode-se exemplificar de diversas maneiras tais afirmações atualmente como, por exemplo, a imensa profusão das tecnologias de informação, comunicação e expressão – analógicas ou digitais, e, concomitantemente a infoexclusão. O desenvolvimento de estudos de transgênicos – como exemplo de desenvolvimento na engenharia de produção de alimentos, e, paralelamente, a não diminuição da fome no planeta. O desenvolvimento da democracia e as ondas de fascismo e xenofobia. Ou seja, a cultura, como que com um poder maldito de Midas, avança e tudo em que toca, traz em seu bojo, dialeticamente, a barbárie. Citando o desenvolvimento da imprensa, as revoluções agrícola, industrial e pós-industrial e fazendo uma crítica ao sentido mercadológico em contraposição ao humanitário (fratura digital), Dziekaniak e Rover afirmam que (2011, p. 01)

> com a primazia das tecnologias da informação e comunicação interferindo nos meios de produção, tendo como uma de suas resultantes, o desenvolvimento das forças mercadológicas e, infelizmente, o fortalecimento das diferenças sociais [...].

A humanidade convive com padrões elevadíssimos de desenvolvimento científico, tecnológico e cultu-

ral e com graves problemas de violência, insegurança e barbárie, justificando a pobreza de experiência apontada por Benjamin:

> pobreza de experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja. E também não são sempre ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes é o contrário que se verifica: tiveram de 'engolir' tudo isso, a 'cultura' e 'o Homem', e ficaram saturadas e cansadas. [...] (2013a, p. 89)

Estabelecer como parâmetros da relação entre cultura e barbárie nesses termos, não se mostra algo tão surpreendente, se levarmos em consideração que isso foi feito por alguém que vivenciou duas guerras e, sendo judeu, foi perseguido por regimes totalitários.

> Barbárie. De fato, assim é. Dizemo-lo para introduzir um novo conceito, positivo, de barbárie. Senão vejamos aonde essa nova pobreza leva o bárbaro. Leva a começar tudo de novo, a voltar ao princípio, a saber viver com pouco, a construir algo com esse pouco, sem olhar nem à esquerda nem à direita (BENJAMIN, 2013a, p. 87).

Baseado também nas ideias de Walter Benjamin, Martin-Barberó (2013) realiza análises nas interfaces entre comunicação, cultura e política. Focado, principalmente, na América Latina, o autor busca compreender "a cada dia mais complexa trama de mediações que a relação comunicação/cultura/política articula" (2013, p. 12). Desde a Revolução Industrial até a Revolução Eletrônica, as novas tecnologias trazem no seu bojo o mote segundo o qual inovação e modernização se equivalem reciprocamente.

Nesse sentido, para o autor a comunicação é afetada por uma razão comunicacional cujas características são "a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que globaliza e comprime, a conexão que desmaterializa e hibridiza" (2013, p. 13). A cultura que antes era dividida/separada entre a antropologia (estudando as culturas primitivas) e os sociólogos (estudando as culturas modernas), atualmente "escapa a toda compartimentalização, irrigando a vida social por inteiro" e, por isso, "hoje são sujeito/objeto de cultura tanto a arte quanto a saúde, o trabalho ou a violência, e há também a cultura política, do narcotráfico, cultura organizacional, urbana, juvenil, de gênero, cultura científica, audiovisual, tecnológica, etc." (2013, p. 14).

Já com a política se passa uma "reconfiguração das *mediações*" (2013, p. 14, grifo do autor), na qual "nem a produtividade social da política é separável das batalhas que se travam no terreno simbólico, nem o caráter participativo da democracia é hoje real, fora da cena pública que constrói a comunicação massiva" (2013, p. 15). Baseado no conceito de indústria cultural de Horkheimer e Adorno, Martín-Barberó acena que essa foi uma tentativa na qual "se busca pensar a dialética histórica que, partindo da razão ilustrada, desemboca na irracionalidade que articula totalitarismo político e massificação cultural como as duas faces de uma mesma dinâmica" (2013, p. 73).

Esse movimento gerou o que o autor denomina de culturalismo, "que acaba reduzindo a sociedade à cultura e a cultura ao consumo" (2013, p. 70) e cujo resultado é "um culturalismo que recobre o idealismo de

seus pressupostos como o materialismo tecnologicista dos efeitos e da inflação a-histórica de sua mediação" (2013, p. 70). Nessa medida,

> dizer sim ou não às tecnologias é dizer sim ou não ao desenvolvimento, porque as questões *deslocam* o problema das tecnologias em si mesmas para o modelo de produção que implicam, seus modos de acesso, aquisição e emprego; deslocamento de sua incidência em abstrato sobre os processos de imposição, deformação e dependência que trazem consigo ou, numa palavra, de dominação, mas também de resistência, refuncionalização e redefinição. O surgimento de tais tecnologias na América Latina se inscreve, em todo caso, num velho processo de esquizofrenia entre modernização e possibilidades reais de apropriação social e cultural daquilo que nos moderniza. Informatização ou morte! – é o lema de um capital em crise, precisando com urgência vital expandir o consumo de informática. [...] (MARTÍN-BARBERÓ, 2013, p. 255-256, grifo do autor).

Ao realizar um extensivo estudo a respeito das perspectivas, questões e autores acerca das teorias da cibercultura, Rüdiger, afirma que a civilização atual é resultado da convergência dos interesses políticos e militares, das atividades científicas e tecnológicas e ainda, "de sua completa fusão, articulada conceitualmente pelas novas teorias da informação, das comunicações e, falando de forma crítica, da própria cibercultura" (2013, p. 281). Vale salientarmos também que

> vista crítica e historicamente, a cibercultura é, com efeito, um processo de exploração da informática de comunicação pela sociedade capitalista que, se, por um lado, assume e reproduz mercantilmente as funções originárias da técnica na experiência de sobrevivência da humanidade ocidental, por outro se conecta com um projeto que, avaliado em perspectiva, transcende a explicação histórica ou sociológica. O fenômeno materializa socialmente a velha inclinação

> humana a deixar de lado o princípio da realidade e a mergulhar nos prazeres do imaginário, embora nem por isso deixe de carregar consigo os prejuízos e patologias que, antes de pura e simplesmente provirem do real, nascem de nossa incapacidade de elaborar crítica e regular moralmente nossos desejos e imaginação criadoras nas sucessivas épocas da história. [...] (RÜDIGER, 2013, p. 282).

Segundo Rüdiger (2013, p. 283-284), a atual adesão ao ciberespaço encontra-se submetido a "um fetichismo tecnológico e a uma reificação maquinística" mais eficazmente produzidas e mantidas que a dominação e exploração praticadas na era burguesa por mecanismos políticos, ideológicos e econômicos. Em sua conclusão, o pesquisador afirma que à cibercultura, paradoxalmente, lhe falta propriamente a cultura, na acepção de "processo de aperfeiçoamento moral e intelectual da individualidade" (2013, p. 286).

Ainda para o autor, tanto os fenômenos coletivos quanto as experiências singulares e individuais "se projetam com seus problemas e contradições no ciberespaço, e as expressões que este, em sua especificidade, viabiliza, não apenas afetam, mas medeiam os cenários off-line a partir de pressupostos estabelecidos pelo conjunto do processo civilizatório" (2013, p. 288-289). O autor faz um último alerta de que para uma reflexão crítica acerca dos fenômenos, tendências e sentidos da cibercultura, conjugando-se uma civilização cibernética ou maquinística e os esquemas da indústria cultural aí envolvidas, é imprescindível "que a pensemos como articulação cotidiana de um pensamento tecnológico e um capitalismo maquinístico, sem perder de vista os limites e oportunidades presentes na dialética entre utopia

emancipatória e a extensão tecnológica de nossos projetos de poderio ilimitado" (2013, p. 291).

Tais apontamentos levantados nos abrem caminho para o aprofundamento das reflexões e concepções envolvidas nas tecnologias de informação, comunicação e expressão – o baluarte do progresso científico e tecnológico atual e ícones da cultura contemporânea – na chamada era digital, enquanto sinônimo, apenas de progresso e desenvolvimento. Para tanto, na próxima sessão, abordaremos as expressões "*Sociedade da Informação*" e "*Sociedade do Conhecimento*" e o conceito de "*Inteligência Coletiva*" de acordo com Pierre Lévy, um dos expoentes dos estudos da cibercultura.

Sociedades da informação e do conhecimento na era digital: construção de uma inteligência coletiva?

Em uma análise acerca das Sociedades da Informação e do Conhecimento, Dziekaniak e Rover (2011) iniciam a reflexão com uma crítica à acepção primordial que a palavra informação tem na concepção de Sociedade da Informação. Segundo os autores, tal conceito é visto como "matéria-prima para o desenvolvimento da livre concorrência econômica, sem atribuir a devida importância ao desenvolvimento cultural e social da humanidade" (2011, p. 1). Os pesquisadores afirmam que é necessário ampliar tal conceito e que, para tanto, Sociedades do Conhecimento é mais coerente, pois está baseado

> no uso compartilhado de recursos, na construção coletiva de conhecimento, na interação livre de restrições de espaço e tempo e, na valorização do direito à informação, às tecnologias de informação e comunicação e à educação, como um bem comum." [...] (2011, p. 1)

Igualmente, tais noções estão intrinsecamente vinculadas ao conceito de tecnologias de informação e comunicação, como explicam os autores a seguir:

> logo, pretende-se fomentar a ideia de que, as tecnologias da informação e comunicação, sejam bem utilizadas e geridas com o objetivo de garantir a disseminação da informação a todos os tecidos sociais, a fim de que se consiga promover a revolução da informação para todos, auxiliando no desenvolvimento da Sociedade do Conhecimento, com a ajuda das possibilidades ofertadas pelas tecnologias da informação e comunicação. Assume-se que, a construção destes conceitos de sociedades, somente é possível, ao se aceitar a importância da manipulação das tecnologias da informação e comunicação permeando todas as suas facetas, desde a social, passando pela cultural, científica, até culminar na política e econômica, uma vez que, a informação e o conhecimento, matérias-primas indispensáveis para a construção da nova sociedade, encontram-se em grande parte arquivados, tratados, gerenciados e manipulados, no formato tecnológico. [...] (DZIEKANIAK; ROVER, 2011, p. 1).

A expressão Sociedade da Informação aparece nos anos 1990 no bojo da criação e propagação da Internet e das diversas tecnologias de informação e comunicação. Segundo Dziekaniak e Rover (2011, p. 2) o termo Sociedade da Informação ganha uma conotação política e ideológica no contexto da globalização ao passar a ser amplamente utilizado por organismos internacionais, como por exemplo, a Organização Mundial do Comércio (OMC), o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o

Banco Mundial. O termo Sociedade do Conhecimento é utilizado principalmente nos meios acadêmicos em contraposição aos organismos citados e a ideologia utilizada. Entra em cena, então, uma discussão do conceito de cultura e de bens culturais que são transmitidos pelas tecnologias de informação e comunicação e que seriam a base das sociedades da informação e do conhecimento, sendo que

> à primeira vista, o mesmo movimento de liberalização/resistência manifesta-se quando se passa a falar de informação: de um lado a doxa internacional pretende que apenas uma desregulamentação dos mercados permitirá introduzir as infraestruturas necessárias para um acesso universal à Sociedade da Informação. De outro, movimentos lutam para que a informação permaneça antes de mais nada um bem público, e enaltecem uma regulamentação e uma governança pública à altura dos grandes desafios da era da informação. A informação encontra-se bem no âmago do processo econômico atual, mas ela o ultrapassa e escapa a ele em grande parte. Para o grande desprazer daqueles que buscam ver na cultura apenas os 'bens culturais' provenientes das 'indústrias culturais' e fontes de novos mercados potenciais, as redes informativas fizeram detonar os intercâmbios de conteúdos culturais não-mercantis, dando visibilidade às forças criadoras de agora em diante interconectadas, que inventam e experimentam caminhos construindo novos modos de produção colaboradora. [...] (AMBROSI; PIMENTA; PEUGEOT, 2005, s.p.).

Diante disso Dziekaniak e Rover (2011, p. 3), apontam como consequências possíveis, apesar de contraditórias e paradoxais,

> a informação como mola propulsora do crescimento do capitalismo e, com isso o aumento de desigualdades sociais, de outro lado, tem-se o desenvolvimento de uma consciência maior, plural, que escapa ao mando das grandes potências econômicas". [...] (2011, p. 3)

Nesse sentido, a esperança e a aposta são de que, uma vez que a informação tenha caído na rede, essa possa "adquirir força própria e se dissipar ciberespaço afora, sem possibilidades de controle" (2011, p. 3).

Para Lévy (1999, p. 12) é necessário, além de abrir mão de adjetivos maniqueístas para caracterizar ou avaliar as redes digitais, uma disposição de abertura, benevolência e receptividade aos aspectos novos nelas presente, e que

> tentemos compreendê-la, pois a verdadeira questão não é ser contra ou a favor, mas sim reconhecer as mudanças qualitativas na ecologia dos signos, o ambiente inédito que resulta da extensão das novas redes de comunicação para a vida social e cultural" [...] (LÉVY, 1999, p. 12).

No livro intitulado *Cibercultura*, que também é um relatório para o Conselho da Europa no quadro do projeto Novas tecnologias: cooperação cultural e comunicação, Lévy (1999, p. 15) afirma: "Uma das principais hipóteses deste livro é que a cibercultura expressa o surgimento de um novo universal, diferente das formas culturais que vieram antes dele no sentido de que ele se constrói sobre a indeterminação de um sentido global qualquer".

Ainda na introdução da obra citada, Lévy (1999, p. 17) apresenta uma distinção entre ciberespaço e cibercultura. "O ciberespaço (que também chamarei de 'rede') é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores" (1999, p. 17). O ciberespaço abarca tanto a infraestrutura material da comunicação digital, quanto todas as informações nela contidas bem como todos os sujeitos que nela se movimentam, alimentam e são alimentados por ela. Já cibercultura, escreve

Lévy (1999, p. 17), "especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço". Ao finalizar o livro, Lévy arremata:

> eis o ciberespaço, a pululação de suas comunidades, a ramificação entrelaçada de suas obras, como se toda a memória dos homens se desdobrasse no instante: um imenso ato de inteligência coletiva sincrônica, convergindo para o presente [...] (LÉVY, 1999, p. 248-250).

As consequências disso, segundo o autor em outro texto, são que

> a prosperidade das nações, das regiões, das empresas e dos indivíduos depende de sua capacidade de navegar no espaço do saber. A força é conferida de agora em diante pela gestão ótima dos conhecimentos, sejam eles técnicos, científicos, da ordem da comunicação ou derivem da relação 'ética' com o outro. Quanto melhor os grupos humanos conseguem se constituir em coletivos inteligentes, em sujeitos cognitivos, abertos, capazes de iniciativas, de imaginação e de reação rápidas, melhor asseguram seu sucesso no ambiente altamente competitivo que é o nosso (LÉVY, 1998, p. 19).

Diante disso e da constatação feita por Castells (1999, p. 25), de que "a tecnologia é a sociedade", Dziekaniak e Rover (2011, p. 6) afirmam que se por um lado a tecnologia pode ser tida como sinônimo de progresso é fato também que, por outro, "quando mal distribuída e mal gerenciada pelo Estado, acaba contribuindo para a geração de grande exclusão social, econômica e cultural, dada sua tamanha importância". Diante disso, os autores fazem uma crítica enfática ao afirmarem

que, atualmente, o conhecimento está servindo apenas para maximizar as desigualdades sociais. “Sociedades em que há fortes diferenças sociais, econômicas e culturais, não podem ser denominadas de Sociedade do Conhecimento, haja vista que o conhecimento deva perpassar inclusive, pela esfera da moral e da ética” (DZIEKANIAK; ROVER, 2011, p. 7). Para contrapor isso, os autores pontuam que o seguinte:

> A angústia de superar a ausência da provisão do acesso à informação pela população, o direito ao exercício da democracia e da cidadania, o provimento de uma sociedade mais igualitária, baseada dentre outras perspectivas, nas possibilidades tecnológicas, devem permear toda e qualquer trajetória de desenvolvimento de uma sociedade que se diz justa e que busca munir seu povo de conhecimento e cultura para empoderá-lo de conhecimento para que sejam capazes de tomar decisões sábias e proveitosas, para serem aplicadas novamente na sociedade em que vivem. [...] (DZIEKANIAK; ROVER, 2011, p. 9).

Nesse mesmo diapasão estão as propostas provenientes das duas reuniões da Cúpula Mundial sobre a Sociedade da Informação (CMSI), realizadas pela Organização das Nações Unidas (ONU) em Genebra (2003) e em Túnis (2005). Segundo a Diretora-Geral da UNESCO, Irina Bokova (Apud MANSELL; TREMBLAY, 2013, p. 7), o Relatório Mundial – Rumo às Sociedades do Conhecimento –, teve como objetivo principal “mudar o foco do debate global sobre ‘sociedades da informação’ para o conceito mais amplo, complexo e empoderador de ‘sociedades de conhecimento’”. Outro fator importante de observável mudança é que, a partir de então, é a utilização do plural para a designação de Sociedades.

Em 2013, outro relatório foi preparado para o Primeiro Encontro de Revisão CMSI + 10 e apresentado por Mansell e Tramblay (2013), sendo intitulado *Rumo às Sociedades do Conhecimento para a Paz e o Desenvolvimento Sustentável*. Bokova o apresenta da seguinte maneira:

> Renovar a nossa visão das sociedades do conhecimento é imprescindível num momento em que criar e compartilhar conhecimento se tornou essencial para todas as sociedades. Daqui para frente, o ponto de partida da UNESCO se mantém firme e claro – as pessoas é que transformam as sociedades, não as tecnologias. Novas TIC oferecem vastas oportunidades para acelerar o progresso em direção a um desenvolvimento sustentável e inclusivo, mas, sozinhas, elas não são suficientes. Empoderar individualmente mulheres e homens requer não só o acesso à informação, mas habilidades para transformá-la em conhecimento. Isso envolve ensino de qualidade, em ambientes formais ou informais, de maneira a promover a participação plena do aluno. Isso demanda políticas focadas na superação das novas exclusões digitais que surgem em todo o mundo, entre diferentes sociedades ou mesmo dentro delas. [...] (BOKOVA Apud MANSELL; TREMBLAY, 2013, p. 7).

Além das modificações de concepções ao se passar das reflexões acerca da Sociedade da Informação para as Sociedades do Conhecimento e do deslocamento do foco das tecnologias para as pessoas, Bokova (Apud MANSELL; TREMBLAY, 2013, p. 7), cita ao menos três objetivos centrais nessas mudanças: (a) o empoderamento de homens e mulheres na construção de conhecimentos; (b) a necessidade de ensino de qualidade; e (c) demanda de políticas para superação da infoexclusão. Exatamente esses pontos são ressaltados pelos autores do Relatório:

> qualquer visão das sociedades do conhecimento precisa enfatizar as aspirações centrais para sociedades do conhecimento pacíficas e sustentáveis de modo a reconhecer os interesses de todos os atores. É essencial lembrar que sociedades do conhecimento se referem ao desenvolvimento humano e não apenas a inovações tecnológicas e seus impactos. Neste relatório, nos concentramos na importância da liberdade de expressão e da liberdade de informação, no acesso universal à informação e ao conhecimento, na educação de qualidade para todos e no respeito às diversidades linguísticas e culturais. Nós destacamos o papel essencial de processos de aprendizagem e treinamento, iniciativas de base e participação de atores, além de políticas para alcançar um equilíbrio justo entre interesses públicos e privados. [...] (MANSELL; TREMBLAY, 2013, p. 9).

Nosso interesse nesse levantamento é apontar o papel que é dado à cultura nas discussões da Sociedade do Conhecimento com enfoque nas modificações possibilitadas pelas TIC. Nesse sentido, os autores são enfáticos ao afirmarem que as

> sociedades do conhecimento não estão surgindo alheias a outras mudanças de grande escala na sociedade, incluindo alterações na estrutura do poder econômico, além de grandes transições políticas, sociais e culturais." [...] (MANSELL; TREMBLAY, 201, p. 10)

Um pouco mais adiante, os autores sinalizam qual é o princípio fundamental do novo aporte:

> nosso ponto de partida é lembrar que se o conhecimento tem valor econômico, ele também é o centro da cultura e da vida humana em sociedades pacíficas. Nós enfatizamos que acesso universal à informação é um requisito básico na criação de sociedades do conhecimento para paz e desenvolvimento sustentável, mas não um requisito suficiente, porque conhecimento implica em significado, apropriação e participação. O acesso ao conhecimento implica mui-

> to mais do que acesso às TIC ou informação digital. Ele envolve aprendizagem em ambientes formais e informais e é parcialmente adquirido por meio de experiências. O conhecimento é um meio de atingir objetivos sociais e econômicos. Ele é essencial para a socialização cultural, participação política e integração aos mercados. Ele também é o caminho para a emancipação individual e coletiva e deve ter valor por si mesmo. O potencial completo das redes digitais e aplicações de mídia e informação só pode ser atingido se houver um equilíbrio justo entre interesses privados e públicos no conhecimento. [...] (MANSELL; TREMBLAY, 2013, p. 9).

Vale ressaltar a ênfase que é dada pelos autores na vinculação entre tecnologias, paz e sustentabilidade. Além disso, ao traçarem um paralelo entre as formas de apropriação que o mercado e o espaço público fazem das tecnologias à disposição, Mansell e Tremblay (2013, p. 1), fazem duras críticas às formas de difusão de tais tecnologias. Primeiro, condenam que a discussão esteja centrada apenas no desenvolvimento de infraestrutura tecnológica. Em seguida, criticam o discurso que preconiza um determinismo tecnológico puro, pois tal discurso leva a uma mercantilização exagerada da informação.

Os autores defendem que ao se ampliar o conceito de sociedades do conhecimento para além de apenas sociedade da informação, "o conhecimento não pode ser reduzido à mera difusão de informação e conteúdo cultural. Ele também necessita da aquisição de uma gama de habilidades para o desenvolvimento do pensamento crítico e analítico" (MANSELL; TREMBLAY, 2013, p. 1). Além disso, os autores fazem a denúncia de que "a esfera de políticas públicas das sociedades do conhecimento é atualmente favorável às estratégias e ações voltadas ao mercado" (MANSELL; TREMBLAY, 2013, p. 10), pois

o compartilhamento da informação, a abundância de informação e a inovação tecnológica no espaço comum estão em franca desvantagem com a troca de informações, a escassez de informações e o domínio tecnológico aproveitados e impostos pelo mercado. Diante disso, os autores concluem que

> a relação entre os avanços na tecnologia digital e a transformação social não é nada simples. O investimento em *hardware* e *software* não pode servir como substituto para a habilidade das pessoas de entender seu ambiente de informação e comunicação. Uma base global de conhecimento universal não reduziria as desvantagens sociais e econômicas, mesmo que fosse acessível por meio das redes mundiais, pois o conhecimento é apenas parcialmente composto de informações. A outra parte é composta de uma mistura da compreensão pessoal, interpessoal e contextualizada que é adquirida por meio da aprendizagem (historicamente somente por meio de contato pessoal, mas hoje em dia, em alguns casos, por meio de interação *on-line*). Tendo em vista a ênfase excessiva que vem sendo colocada na tecnologia em muitas esferas políticas das sociedades do conhecimento, as nossas recomendações salientam a importância crucial das pessoas, da educação e da aprendizagem – tanto formal quanto informal – e as políticas necessárias para reforçar a capacidade das pessoas para a autodeterminação. [...] (MANSELL; TREMBLAY, 2013, p. 45).

Um elemento que sobressai da análise dessas ideias é a relação que se estabelece entre educação, aprendizagens, emancipação e autodeterminação nos novos cenários da era digital. Pensando a respeito de como serão os cenários sobre o futuro da internet e citando a ampliação de acesso e de velocidade da internet atualmente, bem como a informática ubíqua para referir-se aos acessos móveis e sem fio, Pierre Lévy destaca a computação social, como sendo a que

> constrói e compartilha de maneira colaborativa as memórias numéricas coletivas em escala mundial, quer se trate de fotografias (Flickr), de vídeos (YouTube, DailyMotion), de música (BitTorrent), de 'favoritos' da web (Delicious, Furl, Diigo) ou então de conhecimentos enciclopédicos (Wikipedia, Freebase). [...] (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 10-11).

Não importando em qual dos casos, Lévy afirma que "as distinções de *status* entre produtores, consumidores, críticos, editores e gestores da midiateca se apagam em proveito de uma série contínua de intervenções onde cada um pode desempenhar o papel que desejar" (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 11). Um pouco mais adiante, o autor indica que

> no clima intelectual da computação social, a avaliação, a crítica, a categorização não são mais reservadas aos mediadores culturais tradicionais (clero, professores, jornalistas, editores), mas retorna às mãos das multidões." [...] (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 11)

Citando as redes sociais o pensador da cibercultura escreve que "permanecer em contato não é mais uma metáfora" e, na sequência, afirma que essa "nova esfera pública no ciberespaço" se completa com as nuvens - *cloud computing* (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 11). Com elas, informa o autor, "nossos dados (correios, contatos, marcadores, fotografias, textos, etc.) e as aplicações que permitem manipulá-los estão 'em algum lugar' na rede, e por conseguinte, de uma certa maneira, em todo lugar" (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 12).

Ainda no prefácio do livro *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária*, Lévy (apud LEMOS; LÉVY, 2010), aponta como características da cibercultura emergente (a) a interconexão, (b) a criação

de comunidades e (c) a inteligência coletiva, elementos cuja ressonância mútua os retroalimentam. Para o autor, a interconexão é um fenômeno amplo e "tece relações entre territórios, entre computadores, entre meios de comunicação, entre documentos, entre dados, entre categorias, entre pessoas, entre grupos e instituições" (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 14).

Por outro lado, ela não apenas "linka", mas também gera "curto-circuitos entre os níveis hierárquicos e as culturas" (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 14). O pesquisador afirma que o ciberespaço é o espaço mais apropriado para a criação de comunidades, pois "esses animais sociais que são os seres humanos exploram todas as possibilidades para criar relações, comunicar, fabricar comunidade" (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 14). Em relação a última característica, o escritor aponta que "*a propensão à inteligência coletiva* representa o apetite para o aumento das capacidades cognitivas das pessoas e dos grupos, quer seja a memória, a percepção, as possibilidades de raciocínio, a aprendizagem ou a criação" (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 14-15, grifo do autor).

O que se pretende depreender das falas de Pierre Lévy em relação à reflexão aqui proposta, o próprio autor expressa da seguinte maneira ao apontar que o crescimento do ciberespaço é, ao mesmo tempo, causa e efeito do desenvolvimento dos elementos citados (interconexão, criação de comunidades e inteligência coletiva): "o todo formando uma espécie de motor tecnocultural auto-organizado" (apud LEMOS; LÉVY, 2010, p. 15). Mais adiante, Lévy (Idem, p. 17), refere-se que está sendo criado, atualmente, uma "memória mundial

multicultural em tempo real". Sendo assim,

> as fronteiras dos territórios geográficos, como as distâncias físicas que separam as culturas, não se colocam em um espaço hipertextual densamente conectado onde qualquer site não está mais do que a alguns cliques de qualquer outro. O ciberespaço representa um tipo de objetivação técnica do espaço de significação comum da humanidade, uma atualização do espaço virtual da linguagem e da cultura. Vemos, por exemplo, essa objetivação técnica na proliferação de imagens, músicas, blogs e outras formas de produção cultural típicas da sociedade contemporânea. [...] (LEMOS; LÉVY, 2010, p. 201).

Após defender que as distâncias físicas serão substituídas pelas distâncias semânticas, Lemos e Lévy (2010, p. 202) afirmam que no futuro, as guerras não terão como objetivo conquistar territórios físicos, "mas zonas de espaço semântico: *copyrights*, depósitos de marcas, logos, nome de domínios, dominação de sítios, palavras-chave em motores de busca, links entre *websites*, pirataria informacional etc.".

Falando da inteligência coletiva, Lemos e Lévy (2010, p. 202, grifo dos autores) afirmam que "o espaço global da rede comanda, doravante, todos os outros espaços, já que ele abriga *os processos de inteligência coletiva das comunidades virtuais*". Adiante, os autores afirmam que o espaço virtual é tão somente um sinônimo para noosfera, ou seja, "a copresença de signos e ideias produzidos pela cultura humana, assim como o conjunto infinito de maneiras de as organizar" (2010, p. 203). As nações, segundo os autores, se desligarão paulatinamente do local geográfico rumo ao informacional e virtual, pois

> elas serão muito mais ligadas às línguas, religiões, disciplinas, densidades de cooperação econômica ou intelectual, ao trabalho, ideias, paixões, músicas, ou seja, às culturas, a tudo o que é da ordem semântica e relacional, do que ao acaso dos lugares de nascimento. [...] (LEMOS; LÉVY, 2010, p. 204).

Continuando tais ideias os autores afirmam: "Vivemos hoje as primeiras etapas do crescimento de uma nova civilização fundada sobre os hiperlinks do ciberespaço" (LEMOS; LÉVY, 2010, p. 204). Concluindo a reflexão, os autores afirmam: "Somos o povo de todas as músicas, de todos os sabores e de todas as ideias. O povo humano e sua inteligência coletiva" (LEMOS; LÉVY, 2010, p. 220). Diante dessas perspectivas extremamente positivas e otimistas que se vislumbram frente às possibilidades das mídias na era digital, focaremos, na próxima sessão, em questionamentos decorrentes da análise dos binômios cultura/conhecimento e violência/barbárie (sabedores da não possibilidade de redução entre os elementos), acerca da formação cultural dos sujeitos atualmente e suas críticas, bem como em quais dimensões tais problemáticas são refletidas e refratadas na educação.

Formação cultural dos sujeitos e educação

Ao realizar uma análise a respeito do Relatório da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI, ou Relatório Delors (Aprender a conhecer, a fazer, a viver junto e a ser), em conjunto com uma análise crítica das propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) no que tangem as tecnologias de informação e co-

municação, para verificar os impactos do desenvolvimento tecnológico nos processos formativos atuais, Lopes (2009, p. 7987-7988), apresenta as seguintes questões: "quais tecnologias são aptas à formação dos sujeitos? Como as utilizar? Como a educação para este século deve posicionar-se frente a essas transformações?".

Um descompasso entre a escola e a sociedade e uma consequente desconexão entre sujeitos, espaços, tempos e movimentos dentro e fora do ambiente escolar, possibilitados pelas tecnologias, vem sendo analisado por diversos autores. Paula Sibilia (2012, p. 64) afirma que a lógica do "dispositivo pedagógico disciplinar" é contraditória com as experiências de "conexão em redes" (2012, p. 190). "O resultado costuma ser o tédio, a indiferença ou a frustração; em alguns casos, até a violência mais ou menos explícita" (2012, p. 79). Diante disso, a autora apresenta uma série de questionamentos: "que tipo de modos de ser e estar no mundo são criados agora, no despontar da segunda década do século XXI? Como, por que e para quê?". A autora termina com uma pergunta impactante: "de que tipo de escola – ou de que substituto dela – necessitamos para alcançar esse objetivo?" (2012, p. 11).

Apontando uma desarticulação entre a educação moderna e o projeto de formação cultural, Caroline Mitrovitch (2011, p. 99-100) questiona as "condições objetivas de possibilidade da experiência na escola e fora dela" e problematiza, a partir do campo da pedagogia, "a clássica contradição entre indivíduo e sociedade". Analisando tais questões, a autora pergunta "qual o sentido de estar na escola? Qual sentido tem aprender e

compreender, seja na escola, seja em outros lugares? (2011, p. 105-106). A autora conclui que é necessária, atualmente, uma concepção de educação que ultrapasse "as prerrogativas da ciência/tecnologia" como finalidades em si e que se busque "um caminho ético, e também estético" para a escola, deixando-se de lado "a ilusão que a educação pode resolver todos os males da sociedade" (2011, p. 171).

Parece haver um consenso de que as novas tecnologias são produtoras tanto de possibilidades quanto de necessidades educacionais novas, bem como de que elas são uma "transformação paradigmática no *modus operandi* da transmissão e aquisição de conhecimentos" (LOPES, 2009, p. 7989). Assim sendo,

> o sujeito contemporâneo a ser formado, seja educando em um sistema formal de ensino, seja o receptáculo das produções culturais em profusão, resulta hoje em um foco de convergência informacional e comunicacional em velocidade e variedade nunca sonhadas. [...] (LOPES, 2009, p. 7989)

Porém, esse autor é crítico ao afirmar que tanto as diretrizes da UNESCO, quanto as orientações dos PCN que nelas se espelharam, "não constituem subsídios consistentes e suficientes à orientação e implantação de reformas e planos pedagógicos" (2009, p. 7993). Ainda segundo Lopes é urgente

> apontar que a verdadeira função das propostas formativas não deve se limitar a inserir tecnologias na didática e nas práticas pedagógicas; pois isto a própria racionalidade industrial de sua produção se encarrega muito mais eficazmente de distribuir-se. [...] (LOPES, 2009, p. 8000)

O autor conclui que “os conceitos de cultura administrada, semiformação e industrial educacional, nunca estiveram tão presentes na ordem das questões acerca da formação dos sujeitos. Urge amplificá-los e reverberá-los” (2009, p. 8000). Falando em termos de estetização e espetacularização da realidade com a mediação tecnológica atual, Costa (2003, p. 115-116) analisa a situação em termos de “um ambiente favorável à banalização cultural e à perda da capacidade de o receptor perceber a heterodeterminação desse processo de sujeição a formas de barbárie simbólica”, provocada pelo fluxo de informações em contraposição ao processo de esclarecimento.

Para o autor, os efeitos da mediação tecnológica baseados na estetização da realidade provocam “o choque em relação ao grotesco”, causado pela “repetição da indústria cultural, na vertigem de informações que circunscrevem a atenção para o transitório” (2003, p. 116). Ampliando a crítica para além apenas dos conteúdos manifestos, o autor aponta a necessidade de se compreender as formas como as mercadorias simbólicas são criadas e distribuídas atualmente e afirma que

> o grotesco não se localiza apenas na exposição de fatos, pessoas, circunstâncias anômalas e caricatas, como recurso para alavancar a audiência em determinados programas televisivos de apelo popular, mas deve ser identificado no formato e na incorporação da racionalidade técnica e científica que perpassa o mundo da produção material e as condições de reprodução simbólica. [...] (COSTA, 2003, p. 119).

O autor imputa a adaptação dos sujeitos aos choques diante da exploração do trágico e da violência –

barbárie estética -, a três fatores afirmando que, em primeiro lugar, “o choque [é] abrandado em função da confusão estabelecida entre realidade e virtualidade” (COSTA, 2003, p. 121), no qual “a racionalização da violência e sua administração [é realizada] como esfera para a produção de artefatos simbólicos” (2003, p. 122). Em seguida, o autor afirma que “a acomodação ao trágico decorrente da repetição e do recurso da velocidade” (2003, p. 121); tal acomodação “associada ao prazer e à justaposição de emoções conduz à *estetização cultural da violência*” (2003, p. 124, grifo do autor). Por fim, o autor ainda acena que “o distanciamento do receptor em relação aos fatos, sua capacidade de interferir e de se localizar em meio aos fluxos intensos de informação” (2003, p. 121), deve-se ao “hiato entre ser informado e agir sobre a realidade”, bem como “produz a indiferença diante da dor, do horror” (2003, p. 125). Para subversão de tais fatores é necessário, segundo o autor, o seguinte:

> uma condição educativa para o uso social dos meios de comunicação passa pela possibilidade de tornar consciente os mecanismos de acondicionamento da sensibilidade humana à racionalidade dominadora. Quando técnica e filosofia se encontram separadas, a barbárie aproxima-se de civilização e a ciência se justifica por uma lógica que desconsidera a realização humana, torna-se imprescindível à educação acusar a condição não-natural desse processo (COSTA, 2003, p. 127).

Diante dos choques cada vez mais agressivos, frutos da indústria cultural na sociedade do espetáculo, Zuin (2003) também faz uma análise das reações dos sujeitos e afirma que

> frente aos choques, sobretudo visuais, vivenciados corriqueiramente, o torpor dos sentidos e da consciência deve ser combatido por meio de estimulações poderosas. Não é obra do acaso o fato de que os jovens que se jogam de uma altura de quarenta metros com os pés amarrados em cordas elásticas nos parques de diversões dizem, com os olhos arregalados e a respiração ofegante, que isso sim é que é adrenalina. Na sociedade do espetáculo, é a simulação do suicídio que, paradoxalmente, lembra às pessoas que elas estão vivas. [...] (ZUIN, 2003, p. 146).

Ao analisar a Modernidade enquanto projeto, momento histórico e, também, experiência cultural, Beatriz Jaguaribe (2007, p. 20) afirma que "o desencantamento do mundo gerou uma crise de sentidos, na medida em que a ciência e a técnica não seriam capazes de oferecer explicações sobre o significado da existência humana". Baseada em uma análise focada na experiência urbana, em seus costumes e atitudes enfocadas no amor, na subjetividade e na própria experiência, a autora (2007, p. 24) afirma a necessidade de "uma pedagogia da realidade de maneira a formar um público de leitores e espectadores aptos a decodificarem o social de acordo com o empirismo crítico da observação".

Segundo Jaguaribe (2007, p. 30), vivemos "em sociedades saturadas de imagens, narrativas e informações", nas quais, "a realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade". Jaguaribe (2007, p. 36), alerta que com a expansão da cibercultura e seus "mundos virtuais", modificam-se diversos parâmetros conceituais: "Diversamente da imersão no livro de ficção, na sala escura do cinema ou na contemplação da

imagem fotográfica, a interação cibernética coloca o usuário numa suprazona de contacto que independe de sua localização espacial específica" (2007, p. 36).

A autora é enfática em afirmar que as "novas tecnologias da visualidade e novas formas de produção de imagens e simulacros não cancelam o 'anseio pelo real'" (JAGUARIBE, 2007, p. 36). Dessa forma, "se a cibercidade não elimina a cidade real, as experiências mediadas pela mídia não cancelam experiências vividas" (2007, p. 37). A autora fala da necessidade de um "resgate da experiência", segundo o qual, busca-se uma "porosidade entre o vivido e o imaginado; entre a experiência e a produção da realidade pelos meios de comunicação; entre a memória pessoal, histórica e coletiva e as memórias imaginadas dos meios de comunicação" (2007, p. 37-38).

Na indicação que Jaguaribe aponta ao escrever que

> nem os *mass media* são homogeneamente iguais, nem os públicos receptores são idênticos, nem as instituições são impermeáveis ao escrutínio, nem os imaginários sociais sucumbem inteiramente à cultura do espetáculo" [...] (JAGUARIBE, 2007, p. 40-41).

Buscamos, na próxima sessão, apontar caminhos e experiências possíveis diante do consumo e compartilhamento cada vez mais estéril de informações, mesmo as mais violentas e chocantes, que beiram a barbárie. Tal fato se dá paradoxal e justamente nas Tecnologias de Informação e Comunicação que são aclamadas como elementos totêmicos das Sociedades do Conhecimento.

Reflexões conclusivas e/ou conclusões reflexivas

Observa-se que o assunto é polêmico e diversos caminhos de reflexão se abrem. Pautam-se diversas e, por vezes, divergentes perspectivas, ideologias e questões subjacentes à compreensão das tecnologias de informação e comunicação, bem como, das teorias da cibercultura. Somos contemporâneos das recentes transformações possibilitadas pelo desenvolvimento técnico, informacional e digital, dos quais ainda não temos absoluta leitura de seus alcances, seus objetivos e suas perspectivas, conforme afirma Castells quando escreve que

> a internet penetra em todos os domínios da vida social e os transforma. Assim é uma nova configuração, a sociedade em rede, que está em gestação em todo o planeta, ainda que sob formas muito diversas entre um ponto e outro e com efeitos muito diferentes sobre a vida das populações, devido à sua história, sua cultura, suas instituições. Como as mutações estruturais anteriores, essa reviravolta traz consigo tantas possibilidades quanto problemas novos. O resultado que daí surgirá é indeterminado: dependerá de uma dinâmica contraditória, da eterna luta entre os esforços sempre renovados para dominar, para explorar e a defesa do direito de viver e de procurar dar um sentido à própria vida. [...] (CASTELLS apud RÜDIGER, 2013, p. 130-131).

Tendo essas ideias em mente e ao analisar as interfaces entre tecnologias e educação como campos de efervescência de discursos, de práticas e de ideologias, Pulita (2015, p. 297) elabora a seguinte questão: “se a informação é a nova base da riqueza, por qual motivo acredita-se que ela seria distribuída social e democraticamente na internet?”. Mais adiante o autor acrescente outras questões:

> o que fazer se a avalanche de informações disponíveis não for suficiente para dar conta de toda herança cultural da humanidade? [...]; e se as novas tecnologias em vez de se prestarem para conexão e autonomia, estiverem a serviço do aprisionamento e da alienação? [...] (PULITA, 2015, p. 305).

Parece que a difusão desenfreada e sem sentido das mais variadas formas de violência não cumprem qualquer objetivo fora de um mero sentido mercadológico de novidade e impacto. O fenômeno da violência com suas inúmeras imagens está longe de qualquer apelo de conscientização ou motivação para, quiçá, um aprofundamento seja de suas causas, seus processos ou suas consequências.

Contrapondo a busca pelo inédito que acompanham uma produção antropofágica de imagens, em *O narrador*, Benjamin diz que "cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações" (1985, p. 203). O autor afirma que "quase nada está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação" (1985, p. 203). Concluindo essa passagem, Benjamin escreve que

> a informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. [...] Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. [...] (p. BENJAMIM, 1985, p. 204).

Em um comentário sobre essa passagem e atualizando a reflexão a respeito do conceito de experiência, aproximando-se à discussão por nós pretendida, Bondía escreve que

> o sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência. [...] (BONDÍA, 2002, p. 23).

Reverberando tais preocupações, por um lado fazemos a constatação de que as mídias digitais fazem (nos) chegar inúmeras informações de todo tipo. Nosso questionamento, em específico, é se, mesmo ao recebermos diariamente uma quantidade enorme de informações e imagens sobre violência (política, policial, terrorista, econômica, de gênero, de raça, etc.) quanto isso desperta o interesse por aprofundar e buscar as causas, processos e consequências? Diante disso, apesar de fazer suas reflexões sobre outras mídias nascentes (cinema e fotografia) e longe de imaginar a proliferação digital atual, Benjamin foi vanguardista ao afirmar, já em seu tempo que

> ficamos pobres. Fomos desbaratando o patrimônio da humanidade, muitas vezes tivemos de empenhá-lo por um centésimo do seu valor, para receber em troca a insignificante moeda do 'atual'. À porta temos a crise econômica, atrás dela uma sombra, a próxima guerra. [...] Nas suas construções, nos seus quadros, nas suas narrativas, a humanidade prepara-se para,

> se necessário for, sobreviver à cultura. E o que é mais importante: faz isso rindo. Talvez esse riso soe aqui e ali como bárbaro. Seja. Desde que cada indivíduo de vez em quando ceda um pouco de humanidade àquelas massas que um dia lha devolverão com juros acrescidos. [...] (BENJAMIN, 2013a, p. 90).

Por isso a preocupação em balizar a reflexão aqui apresentada em termos históricos, sociais e culturais. Apesar do fenômeno midiático da violência nas proporções que encontramos ser atual e recente, sua análise não pode ser a-histórica e descontextualizada, bem como, a proposta de soluções e/ou alternativas não devem prescindir do elemento político, conforme Dziekaniak e Rover defendem ao afirmar que

> se o interesse realmente for o do desenvolvimento de uma Sociedade do Conhecimento, os governos necessitam perceber a tecnologia, a informação e o conhecimento, não como elementos neutros [...] (DZIEKANIAK; ROVER, 2011, p. 10)

Mais do que para consumidores e espectadores, as políticas devem ser voltadas, segundo os autores citados (2011, p. 10) para que estes tornem-se "construtores e partícipes da Sociedade do Conhecimento".

Concluindo, sem fechar a reflexão uma vez que se trata de uma proposta de análise, a resposta dada por Pierre Lévy em uma entrevista recente é emblemática para se pensar a situação em que vivemos. Ao ser questionado sobre a utilização das redes sociais para disseminação de ideias radicais e extremistas, as quais apontam para uma "inteligência coletiva do mal" a serviço da estupidez a da barbárie, Lévy lembra que o problema reside no fato de que toda tecnologia utilizada por humanos

está baseada na linguagem. Diante disso, ele afirma que

> falar de linguagem significa também falar em mentira e manipulação. Falar em valores significa falar em bem e mal, belo e feio. É absurdo imaginar que um instrumento que aumenta os poderes da linguagem em geral pudesse favorecer somente a verdade, o bem e o belo. É preciso sempre perguntar: verdadeiro para quem? Belo para quem? Bem para quem? O verdadeiro vem do diálogo aberto aos diversos pontos de vista. Direi até mais do que isso: se tentássemos transformar a internet numa máquina de produzir somente a verdade, o belo e o bem, só chegaríamos a um projeto totalitário, de resto, sempre fadado ao fracasso. [...] (LÉVY, 2015, s/p).

Para Lévy (2015, s/p), "essa é a nova 'digital literacy' (alfabetização digital): tornar-se responsável". Diante disso, o autor (2015, s/p), aponta que

> o problema, sobretudo para os professores, consiste em educar esses utilizadores da internet. É preciso ensinar a estabelecer prioridades, a atrair a atenção, a fazer uma escolha justa e uma análise crítica das fontes às quais nos conectamos [...] (LÉVY, 2015, s/p).

Esses elementos, bem como toda reflexão realizada noo percurso teórico apresentado, apontam que as áreas da Educação e da Comunicação necessitam aparar diversas arestas e maximizar suas interfaces e limiares no que tange as mídias digitais em termos de suas possibilidades, suas potencialidades e seus alcances. As relações entre cultura/conhecimento e violência/barbárie estão na ordem do dia tanto em imagens virtuais quanto atuais. A discussão de quais experiências serão oferecidas aos espectadores/usuários e/ou sujeitos/protagonistas será determinadas pelas análises e posturas assumidas diante da hiperviolência das mídias digitais

que somos expostos diariamente. É hora de escovar a história e refletir os usos das mídias digitais a contrapelo, pois é possível que o minúsculo e frágil corpo humano diante das imagens e telas digitais encontre-se novamente em perigo.

REFERÊNCIAS

AMBROSI, Alain; PIMENTA, Daniel; PEUGEOT, Valérie. Rumo às sociedades compartilhadas. In: _____ (Coord.). **Desafios das palavras:** enfoques multiculturais sobre as sociedades da informação. Disponível em: <http://vecam.org/article495.html.> Acesso em: 30 mar. 2016. [Disponível através da Licença Creative Commons].

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. (Trad. de Sergio Paulo Rouanet). Brasília: Brasiliense, 1985.

_____. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

_____. Para a crítica da violência. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013b.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. de João Vanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. nº 19, p.20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2016.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COSTA, Belarmino Cesar Guimarães. Educação dos sentidos: A mediação tecnológica e os efeitos da estetização da realidade. In: PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; COSTA, Belarmino Cesar Guimarães (Orgs). **Tecnologia, cultura e formação** – ainda Auschwitz. São Paulo: Cortez, 2003.

DZIEKANIAK, Gisele; ROVER, Aires. Sociedade do Conhecimento: características, demandas e requisitos. **DataGramaZero**. V. 12, n. 5, out/11, 2011. Disponível em: < http://www.egov.ufsc.br/portal/conteudo/artigo-sociedade-do-conhecimento-

caracter%C3%ADsticas-demandas-e-requisitos>. Acesso em: 20 mar. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura /documentos da barbárie. **Psicanálise e cultura**. São Paulo, 2008, 31(46), p. 80-82.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LEMOS, André; LÉVY, Pierre. **O futuro da internet**: em direção a uma ciberdemocracia. São Paulo: Pulus, 2010.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Loyola, 1998.

_____. **Cibercultura**. Trad. José Dias Ferreira. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

_____. A revolução digital só está no começo. **Entrevista** [12 de abr. 2015] Porto Alegre: Caderno de Sábado – Correio do Povo. Entrevista concedida a Juremir Machado. Acesso em 20 mar. 2016. Disponível em: < http://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/?p=7087>.

LOPES, Fábio José Orsini. As tecnologias de informação e comunicação e o processo formativo: uma crítica às orientações da UNESCO e as diretrizes dos PCNs. **Anais**. IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE. Curitiba, 2009. (p. 7987 – 8000).

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. (Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant). São Paulo: Boitempo, 2005.

MANSELL, Robin; TREMBLAY, Gaëtan. **Renovando a visão das sociedades do conhecimento para a paz e o desenvolvimento sustentável**. São Paulo: UNESCO, 2015.

MARTIN-BARBERÓ, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronal Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MITROVICH, Caroline. **Experiência e formação em Walter**

Benjamin. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
RÜDIGER, Francisco. **As teorias da cibercultura**: perspectivas, questões e autores. Porto Alegre: Sulina, 2013.

SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes**: a escola em tempos de dispersão. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

PULITA, Edemir Jose. Educação e tecnologias: interfaces, saberes e práticas em movimento. In: SILVA, Maria Abádia da; SILVA, Kátia Augusta Curado Pinheiro Cordeiro da (Orgs). **Pensamento político e pedagógico na formação do pesquisador em educação**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares. A sociedade do espetáculo e o simulacro de experiência formativa. In: PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; COSTA, Belarmino Cesar Guimarães (Orgs). **Tecnologia, cultura e formação** – ainda Auschwitz. São Paulo: Cortez, 2003.

7

7

ADMIRÁVEL MUNDO NOVO (DA PUBLICIDADE): ONDE A VIOLÊNCIA NÃO ENTRA

Aryovaldo de Castro Azevedo Junior[1]
Hertz Wendel de Camargo[2]

As narrativas midiáticas constituem, hoje, uma reatualização dos mitos. Autores como Contrera (1996, 2008), Rocha (2010) e Camargo (2013) apontam para os conteúdos arcaicos presentes nos discursos da mídia, que ora se aproximam dos arquétipos e o inconsciente coletivo, ora dos mitos como base do texto cultural. Especialmente a narrativa publicitária, em muitos aspectos, se aproxima à estrutura dos mitos tais como seu processo de criação ("bricolagem"), o ritual do consumo da mensagem publicitária, os elementos totêmicos, o deslocamento do consumidor entre os tempos profano e sagrado, a narrativa fantástica.

Existem diversos pontos de convergência entre as narrativas míticas do passado e as narrativas publi-

1 Publicitário, professor adjunto do Departamento de Comunicação Social e PPGCOM da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Doutor em Multimeios IAR/UNICAMP. Pesquisador nos grupos ECCOS (Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade) e CEL (Comunicação Eleitoral) da UFPR. E-mail: prof.ary.azevedo@uol.com.br
2 Publicitário e jornalista, doutor em Estudos da Linguagem (UEL). Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social (UFPR) e PPGCOM-UFPR. Pesquisador líder do grupo ECCOS (Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade). E-mail: hertzwendel@yahoo.com.br

citárias do presente, os atuais mitos, no entanto, em apenas um ponto são divergentes. Enquanto o mito contempla a morte, a tragédia e os deuses podem ser vingativos e cruéis, as narrativas *mito-publicitárias* formam outro panteão de deuses e histórias (marcas e campanhas), dão espaço para a felicidade, o hedonismo e uma realidade narcísica. Enfim, os temas *morte*, *violência* e *tragédia* são atenuados (quase sempre omitidos) nas narrativas publicitárias, revelando que somente sua face luminosa é difundida na atual sociedade do consumo. Cada publicidade consumida como imagem, peça, mensagem, estilo de vida representa um admirável novo mundo fundado, condizente com a construção cultural da realidade e atendendo o principal objetivo do consumo – a necessidade humana do simbólico.

Expostos tais apontamentos, o objetivo deste ensaio é apresentar uma reflexão, uma intepretação plausível sobre a ausência da violência – estendendo tais pensamentos aos demais temas igualmente negativos que a orbitam como a morte, o sofrimento, o suplício, a tristeza, a infelicidade, a vingança, o grotesco, a tragédia. Independente do atual politicamente correto, partimos da ideia de que a publicidade sempre opera com todos os elementos da narrativa mítica, exceto seu lado sombrio. Para este ensaio, buscamos uma análise dos comerciais vencedores do principal festival mundial da propaganda, o Festival Internacional da Criatividade de Cannes, na França, em 2015, nos detendo no filme “100”, produzido por uma agência brasileira para a marca de câmeras fotográficas Leica, comemorando seu centenário.

Publicidade: a língua do consumo

A lógica capitalista está fundamentada na produção de significados que transitam do "mundo culturalmente construído" (MCCRACKEN, 2007) para os consumidores por meio do consumo massificado, estabelecendo conexões entre objetos e o imaginário, uma relação mais complexa que a de produtores e consumidores. Como criadores de significados, os sistemas de moda e publicitário ganham relevância enquanto difusores e socializadores de comportamentos, modelos de ser-estar em sociedade a partir do consumo ritual de bens, serviços e estilos de vida oferecidos como forma de saciar desejos culturalmente construídos disfarçados de necessidades. Desta forma, consolidam a estrutura cíclica de funcionamento do capitalismo enquanto estrutura de permanente busca pela satisfação do simbólico por meio do consumo.

As corporações valem-se da comunicação promocional para fomentar esta ideologia na qual se estimula a compulsão em consumir, seja por meio da particularização da necessidade de consumo, seja pela obsolescência programada onde a última versão das coisas sempre será a melhor e a qual deve ser consumida. O cerne de todas as indústrias da cultura está no consumo que deve ter seu sentido ampliado para além do conceito da aquisição de bens e serviços, ou seja, "estruturador dos valores e práticas que regulam relações sociais, que constroem identidades e definem mapas culturais" (ROCHA, 2005, p. 124). Segundo Da Matta (2010), o consumo realiza-se no processo de inserção do produto na sociedade e nos circuitos de trocas sociais, essencial-

mente simbólicos, nas relações humanas. Assim, somos subjugados pelo bombardeio contínuo de produtos culturais diversos, pela educação midiática do que é ser e estar na sociedade, especialmente, a publicidade.

Como sujeitos, as mercadorias ganham por meio da publicidade uma biografia, uma vida cultural própria, uma identidade, portanto, são "magicamente" humanizadas. O sistema publicitário torna o produto o duplo de seus consumidores e apaga a essência não humana da mercadoria, alimentando o imaginário cultural com produtos (objetos autômatos) que falam, pensam, são performáticos, fotogênicos, enfim, um ser que "anda por si" (BAUDRILLARD, 2007, p. 120). Portanto, devemos incluir no conceito de consumo, além de objetos e serviços, o consumo da imagem, da mídia e seus discursos e ideologias, o consumo da arte, da informação, das relações humanas, das religiões, das identidades, das experiências, dos modos de vida, ou seja, tudo o que, na cultura, promova a troca de significados simbólicos. Em outros termos, consumir é produzir cultura.

A estetização da vida cotidiana e a sua reverberação publicitária reforçam o conceito de que o consumo não deve ser compreendido apenas pela busca de valores de uso, mas primordialmente pelo valor simbólico atribuído aos produtos e às marcas. Esta abordagem emocional onde a comunicação cria simulacros nos quais o deleite só é alcançado por meio da aquisição de experiências geradas pelas marcas acaba por caracterizar a sociedade de consumo (BAUDRILLARD, 1991) e retratar a sociedade do excesso de bens, mercadorias, experiências, imagens e signos que caracterizam o ho-

mem pós-moderno. Não obstante, verifica-se que, na sociedade do consumo,

> a publicidade traduz a produção para que esta possa virar consumo, e ensina modos de sociabilidade enquanto explica o que, onde, quando e como consumir. O consumo é onipresente na sociedade contemporânea, e é através do sistema publicitário que ele adquire sentido social, pois as marcas, os bens, os produtos e serviços ganham as suas identidades nesse discurso, e, com elas, uma existência concreta em nossas vidas (ROCHA, 2006, p. 11)

A função da publicidade, mais que simplesmente vender um produto e aumentar as vendas, é fundar novos mundos, segundas realidades. Para Barbosa (2005), a publicidade difunde tais mundos através das várias plataformas de mídia, reiterando os valores da sociedade de consumo, os quais se convertem em parâmetros de identificação do indivíduo perante o coletivo, tornando-se parte significativa da definição diferencial dos grupos sociais e dos indivíduos. Vale salientar que, além auxiliar na composição da identidade do consumidor,

> a publicidade parte num sentido aparentemente contraditório, o da segmentação da comunicação para atingir um público maior, gerado pela internacionalização do consumo. Ou seja, mercados regionais integram-se ao mercado global e o mercado global torna-se segmentado por meio do comportamento socioconsumista de seus integrantes: grupos sociais que possuem semelhantes hábitos de comportamento e de consumo, notáveis principalmente nas grandes metrópoles do planeta. Tribos virtuais, presentes em um mundo cada vez mais global, se integram, independente de suas nacionalidades, tornando o mantra da nova era capitalista sinônimo de pensar tribalmente e agir universalmente. Coletividades que tomam como referência para condição de pertencimento ao grupo, um estilo, resultado de elaborações coletivas e aceito consensualmente, que elabore, além de uma proposta estética, um padrão de comportamento. A

> produção e consolidação da diferença e variedade é essencial ao capitalismo contemporâneo, crescentemente envolvido na múltipla variedade de micromercados. Ao mesmo tempo, o micromercado ocorre no contexto das crescentes práticas econômicas universais-globais [...] (AZEVEDO, 1999, p.16)

Enquanto se consome símbolos autodefinidores, aumenta-se a imersão no simulacro criado pela indústria cultural, uma vez que estes símbolos são por ela construídos e disponibilizados como determinantes do comportamento. A coisificação da personalidade transforma o ser humano numa vitrine. O sujeito passa a ser objeto numa clara inversão de valores (BAUDRILLARD, 2007).

Mercadologicamente, o papel da publicidade é informar de modo sedutor sobre as características de produtos para a sociedade em geral e, para os potenciais consumidores, em particular. Conceitualmente, ela representa a idealização de desejos que forjam a identificação do consumidor com a marca, integrando-se ao universo referencial-onírico que ela constroi em sua narrativa publicitária e passa a referenciar não só a relação entre consumidor-marca, como também a representação identitária do consumidor em seu processo de construção e projeção do *self* em suas relações sociais.

As narrativas publicitárias valem-se de personagens, lugares e situações fictícios a fim de seduzir o consumidor ao comunicar-lhe os atributos e benefícios físicos e emocionais do produto e posicioná-lo perceptualmente em sua mente. Em paralelo, visa associar a marca com sentimentos como elegância, sofisticação, prestígio, sucesso, racionalidade, afetividade, vigor, força, saúde, entre outros atributos (sempre positivos),

aproximando-a da cognição humana, a tangibilizando emocionalmente para torná-la um valor referencial alcancável por meio do consumo.

Idealização social

Christopher Lasch (1983) já apontou que nossa cultura do consumo, no ponto de vista da psicologia, também se trata de uma "cultura do narcisismo". É evidente a relação entre consumo, narcisismo, hedonismo e publicidade já que, como língua do consumo, a publicidade transforma o simbólico em uma narrativa para ser consumida esteticamente de corpo e alma pelo homem. Mito que apresenta uma realidade ideal, um reflexo perfeito do nosso mundo, onde não há espaço para a infelicidade ou o lado sombrio da existência humana.

A comunicação publicitária é a mensagem de renovação, progresso, abundância, lazer e juventude, que cerca as inovações propiciadas pelo aparato tecnológico. Sua onipresença na sociedade de consumo cria um ambiente cultural próprio no qual sugere atmosferas, embeleza ambientes e artificializa a natureza, gerando um novo sistema de valores que simula o ideal da perfeição a ser perseguido pela sociedade. Sem a aura que a publicidade lhes confere, os produtos seriam apenas objetos inanimados. Mas, mitificados, são antropomorfizados, isto é, "adquirem atributos da condição humana" (CARVALHO, 2001, p. 12). E, mais que promover a antropomorfização dos objetos,

> o discurso publicitário é um dos instrumentos de controle social e, para bem realizar essa função, simula

> igualitarismo, remove da estrutura de superfície os indicadores de autoridade e poder, substituindo-os pela linguagem da sedução. Tais recursos permitem que o discurso publicitário cumpra sua finalidade por três vias: *psicológica, antropológica e sociológica* (cf Lagneau, 1974, p. 21). A via psicológica, [...] revela que a eficácia publicitária do jogo de palavras resulta do fato de que esse jogo, para o receptor do anúncio, é erótico no sentido psicanalítico do termo. Freud notava que o ouvinte obtém com muito pouco dispêndio o prazer que lhe proporciona a palavra. [...] A via antropológica parte da proclamação da irracionalidade do receptor. O jogo simbólico dos signos reaviva arquétipos coletivos ocultos mas fundamentais, de tal modo que um verbo aparentemente insignificante induz à compra, escamoteando a barreira da consciência. A via sociológica parte do fato, de que, não se dirigindo a ninguém em especial, a publicidade dá a cada um a ilusão de que dirigi-se a ele individualmente e, ao mesmo tempo, o faz ter consciência de ser membro de uma pólis. [...] (Idem, p. 17)

É comum ao texto publicitário enfatizar aspectos eminentemente positivos e parciais da marca anunciada e, para tanto, é comum o uso de processos semânticos de redução de problemas e naturalização de comportamentos, a fim de pressupor a usualidade e a inevitabilidade desses fenômenos, estados e processos. Assim, apresenta um fenômeno como algo tão evidente e natural que dispensa qualquer exame crítico e o torna inevitável às convicções que não são questionadas por serem apresentadas como inabaláveis. Suas mensagens prosaicas de "senso comum" são adaptadas ao contexto social de tal modo que não procuram deter ou reverter a mudança social em andamento e, desta forma, pressupõem que mudança é impossível (VESTERGAARD, 1994, p. 161).

Partindo-se desta premissa, nota-se no universo publicitário uma alienação ao conceito de violência. Oni-

presente na sociedade contemporânea nas cidades, bairros, ruas e, principalmente, por meio de variados produtos culturais, como notícias, livros, filmes, músicas, games e uma infinidade de outras plataformas midiáticas – a violência é tão usual que se torna banalizada. No universo edulcorado da publicidade, as mensagens são carregadas basicamente de positividades e felicidade, estabelecendo uma atmosfera idílica e paradisíaca que, mesmo quando transfigurada na cotidianidade, passa a esmaecer ou pelo menos tornar nebulosos quaisquer traços de violência.

Neste ponto, Rocha (2010) destaca que o papel da publicidade é sempre o de irromper o cotidiano, interpelar o consumidor e propor um deslocamento do tempo histórico para o tempo mágico, sagrado, mítico, da narrativa publicitária. O antropólogo lembra da importância dos estudos das narrativas publicitárias ao destacar que consome-se muito mais publicidade do que os produtos e serviços que ela anuncia.

Se no *ranking* da indústria cinematográfica nota-se a banalização da violência, no *ranking* do principal evento mundial da área, o Festival Internacional da Criatividade de Cannes, a violência é uma exceção e, quando surge, é suavizada ou solucionada com a ação publicitária que instrumentaliza as características da marca anunciante como a solucionadora de quaisquer problemas. Até mesmo os violentos.

Festival Internacional da Criatividade de Cannes

O Festival Internacional de Criatividade de Cannes[3] tem sido a expressão de grandes ideias no ramo publicitário desde 1954. Nestes 62 anos, o Festival cresceu para um programa que transcendeu o mercado publicitário e tornou-se referência internacional no mercado de criatividade. Os Leões são os prêmios mais cobiçados do mundo da criação publicitária e os trabalhos concorrem nas categorias *Film, Print, Outdoor, Interactive, Radio, Design, Product Design, Promo & Activation, Film Craft, Mobile* e *Integrated Advertising*, bem como a melhor *Media*, *Direct*, *Public Relations*, *Integrated*, *Creative Effectiveness*, *Creative Data*, *Innovation*, *Entertainment* e *Music Ideas*, e novas categorias como *Pharma* e *Health & Wellness*.

No conjunto das premiações dos Leões de Cannes 2015, seus prêmios são divididos em categorias como Grand Prix, Leão de Ouro, Prata e Bronze. Em todos esses vencedores, a retórica publicitária é caracterizada pela ausência da violência e ênfase em abordagens que caracterizem situações fantásticas de uso de produtos e serviços, suas características e benefícios ou os estilos de vidas dos consumidores. Uma socialização dos ideais de cultura em atmosfera narcísica cujo principal efeito de sentido é a inspiração das pessoas na busca pelo "paraíso", só alcançado por meio do consumo.

Das peças premiadas em 2015, em quatro a violência, bem como seu campo polissêmico, se encontram referenciados. Os filmes "100", da marca Leica; "Life Paint", da marca Volvo; "Mães Seguranças", do Sport Club do

3 http://canneslions.estadao.com.br/cannes-lions-2016/o-evento/

Recife; “The Berlin Wall of Sound”, da SoundCloud, são marcados por narrativas baseadas em imagens de conflitos e guerras, morte e acidentes de trânsito com ciclistas, a violência das torcidas de futebol e o drama histórico. Em um primeiro olhar, chamou nossa atenção a presença da violência nas peças, seja uma referência direta como nos filmes do Sound Cloud e Esporte Club de Recife – por meio de sons de momentos históricos da Alemanha ou por imagens do jornalismo – ou indireta, como nos filmes da Leica e Volvo. No entanto, ao observar de forma mais atenta, não se trata de violência. Neste ensaio, analisamos detalhadamente o filme produzido para a famosa marca de câmeras fotográficas.

Leica: 100 anos de fotografia

A campanha “100”[4], produzida pela agência brasileira F/Nazca Saatchi & Saatchi para a Leica, tradicional marca de máquinas fotográficas, faz uma homenagem à fotografia e aos 100 anos da marca, com recriação audiovisual de fotos históricas. Embora haja cenas de violência, como o último plano do filme (referência à fotografia de Robert Capa, 1936), ela é amenizada por contextualizar a natureza humana ao justapô-la a outros planos e cenas, que retratam o amor, proezas artísticas, esportivas e tecnológicas, simples imagens de cotidiano, celebridades e outros variados temas que são

4 Diretor Geral de Criação: Fábio Fernandes, Eduardo Lima. Direção: Jones+Tino. Criação: Bruno Oppido, Romero Cavalcanti, Thiago Carvalho, João Linneu. Pós-produção: Casablanca Effects. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=rPtfiRkt-WA >, acesso em 18/07/2016.

referenciados em um século de fotografia. Imagens que compõem o mosaico daquilo que a marca retrata como referências da humanidade. Inclusive a violência.

O filme tem dois minutos de duração. Apresenta uma abertura com sete planos antes de aparecer o *lettering* com o título do filme, "Um tributo à fotografia". E foi a abertura, com quatro planos referentes a fotografias com temas relacionados à violência que despertou a metodologia análise do filme.

Lembrando que o plano, para o cinema e para os demais produtos audiovisuais, é a duração da imagem entre dois cortes, verificamos que o filme publicitário da Leica possui um total de 35 planos. No geral, cada plano do filme é o equivalente a uma fotografia eleita para ser recordada, como ícone histórico. No entanto, em quatro planos duas fotografias são referenciadas e em três planos, três são referenciadas. Deste modo, em sua maioria, os planos do filme representam os mesmos sentidos das fotografias originais em um total de 43 referências.

Para nossa análise, conforme Vanoye e Goliot-Lété (1994), pretendemos extrair elementos que não são percebidos a "olho nu" e, em seguida, estabelecer elos entre tais elementos, estudados isoladamente, para compreender como eles se relacionam e "[...] se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante", considerando que "os limites da 'criatividade analítica' são os do próprio objeto de análise" (Idem, p. 15). Portanto, partimos da metodologia de "dissecação" do filme "100", da marca Leica, para, posteriormente, compreendermos que a mesma metodologia de análise fílmica poder ser aplicada aos demais filmes publicitários vencedores do

Leão 2015, sem ter que repetirmos o processo. Enfim, a partir de um filme entendemos que os demais são estruturados diegeticamente da mesma forma.

Assim exposta nossa metodologia, optamos pela classificação das referências, conforme o significado geral de cada uma, em *positivas*, *negativas* e *neutras* (cf. tabela). A base de nossa classificação é visual-estético-discursiva, apoiada no efeito de sentido de maior força presente na imagem audiovisual, evidentemente, uma tradução de fotografas com grande repercussão na história, na imprensa e, por ser amplamente disseminada em diferentes plataformas, representam parte da memória (visual) do homem contemporâneo.

Tabela 1: Divisão dos planos do filme "100", segundo sua temáticas geral

Tipos	Significados geral	Abertura	Filme	Total de Referências
Positivas	Felicidade, alegria, beleza, harmonia, vida	1	12	13
Negativas	Drama, tragédias, conflito, guerra, violência, angústia, sofrimento, morte	4	16	20
Neutras	Cotidiano, banalidades, objetos, arte	2	8	10
	Totais	7	34	43

Fonte: os autores

A seguir, apresentamos o texto completo da locução:

> TRIBUTO À FOTOGRAFIA. Há cem anos, algo mudou dramaticamente a trajetória da fotografia. A primeira Leica nasceu. É claro que você poderia dizer: "Ei,

> nem todas essas fotos foram feitas com uma Leica". Mas permita-me gentilmente discordar de você. A Leica tirou a câmera do estúdio e a trouxe para a vida real. *Image à la sauvette*. *Snapshots*. Ela nos permitiu ver, viver e sentir milhares de momentos. E se tornou uma extensão dos olhos do fotógrafo. Alegria. Dor. Coisas banais. Medo. Perdedores. Vencedores. Agonia. A guerra vista por dentro. Uma imagem contaminando as outras. Metástase. As imagens mais icônicas da história, até aquelas que não foram feitas com uma Leica, só foram feitas por causa de uma Leica. Nós não inventamos a fotografia. Mas nós inventamos a fotografia. (F/NAZCA SAATCHI & SAATCHI, 2015)

A associação entre a realidade e a fotografia, como expressão da verdade, a aproxima de sentimentos e situações reais, distantes do universo fantástico da publicidade. O sentido do fantástico é descrito por Todorov (2008) como um sentido que oscila entre o real e o imaginário. Na mídia, o fotojornalismo está para o real, assim como a fotografia publicitária está para o imaginário, e o encontro entre ambos – dentro da moldura publicitária, no caso, a narrativa do filme da Leica – torna o texto publicitário fantástico.

Ao trazer imagens fotográficas – recortes de um determinado momento/espaço da história, um tempo em suspensão – traduzidas em linguagem audiovisual, a agência recria outro universo, no complexo imbricamento entre memória, história e iconofagia. As fotografias são textos referenciados em imagem-som-movimento, em outros termos, textos trazidos para dentro do texto do filme publicitário em um processo característico da criação desse produto midiático – a intertextualidade.

No processo de criação publicitária, dentro do

tempo do filme publicitário, estabelecem-se hierarquias e espaços determinados para signos e significantes. Essa hierarquização é estabelecida por diversos códigos, tais como a gramática/linguística/enunciação (presente no texto da locução), a retórica (o tom de voz, a entonação do locutor, a argumentatividade do texto, o discurso e a estética da linguagem audiovisual), a perspectiva da imagem fotográfica (transposta para o filme, em língua cinematográfica que organiza estética e politicamente os signos em cada enquadramento/plano/cena/sequência), a ambientação/perspectiva sonora. Há, ainda, um recorte dado pela cultura e pela memória coletiva, revelando a natureza dialogal, multifacetada da publicidade. A intertextualidade da publicidade é signofágica, polissêmica e polifônica, justamente por sua habilidade em trazer tudo para dentro de sua moldura e ressignificar os textos.

Na prática da criação publicitária, Carrascoza (2008, p. 18) chamou de bricolagem o processo pelo qual os diversos textos da cultura são recortados e convergidos à moldura publicitária, onde ganham novos sentidos, onde "os criativos atuam cortando, associando, unindo e, consequentemente, editando informações que se encontram no repertório cultural da sociedade". Sendo assim, aproximamos o conceito de texto da publicidade à ideia de um mosaico em que cada fragmento é proveniente de discursos, informações, técnicas, linguagens e meios distintos, atuais e anteriores.

O enunciado publicitário é fenômeno no qual se manifesta a cultura em processo de espelhamento e expansão de sentidos. Como traço da publicidade, a intertextualidade opera na produção de sentidos, des-

locando para dentro da moldura publicitária – isto é, para dentro de seus limites, demarcados por meio de signos e significantes da peça publicitária audiovisual – a informação de outros textos da cultura. Desta forma, a intertextualidade torna-se o jogo entre informação e memória, portanto, entre os sentidos circulantes no aqui-agora da cultura e os sentidos sedimentados na cultura. As imagens referenciadas no filme se valem da memória coletiva para ganharem sentido ou, mesmo que o público não conheça as fotografias, estas são rememoradas, para caírem no esquecimento. São ressuscitadas com novos sentidos. "Fazemos da fotografia um meio de, precisamente, dizer qualquer coisa, servir a qualquer propósito. O que na realidade está separado, as imagens unem" (SONTAG, 2004, p. 191-192).

As imagens e a violência

Voltemos à constatação inicial de que imagens de violência estão presentes no filme da Leica por meio das referências, em grande parte, de imagens de guerras, conflitos, dor, sofrimento, angústia, morte. Contestamos essa presença ao verificar, portanto, que tais referências, ao adentrarem o campo do texto publicitário, são destituídas dos seus sentidos originais, ou seja, passam a ser signos publicitários e não mais signos jornalísticos. Passam a ser texto fantástico, entre a realidade e o imaginário. Portanto, novamente, a publicidade reafirma sua natureza excludente dos signos, significados, símbolos e textos clara e diretamente ligados à violência. A publici-

dade está aberta à violência, mas sempre prismatizada, recontextualizada e recodificada a serviço do bem, da felicidade, do posicionamento (sempre positivo!) da marca.

Em outro momento de análise, nos indagamos sobre a razão pela seleção de referências cujos temas, em sua maioria, estavam ligados à violência. O menino apontando uma arma, a mulher oferecendo uma flor a soldados armados, o homem que beija um convalescente, o monge ateando fogo em si próprio, um tanque prestes a passar por cima de um homem, a garota correndo nua pela cidade, um homem da resistência armada mascarado, mulheres de burca empunhando uma metralhadora, uma mãe com o filho morrendo em seus braços, entre outras referências, até finalizar com o soldado baleado. De fato, as referências às fotografias com temas violentos são mais numerosas e mais facilmente recordadas, por gerarem impacto, ficarem na memória.

Para o semioticista da cultura, Ivan Bystrina (1995), na primeira realidade do homem (a biológica), a morte sempre será vencedora, e por isso o homem cria uma segunda realidade. O autor explica que em um determinado período da história humana, os homens se viram desafiados pela pressão da sobrevivência física e psíquica; e que para responder a esses desafios não era apenas necessário que se afastassem da realidade imediata, era preciso inventar, como única alternativa, uma segunda realidade. A segunda realidade, portanto, torna-se a ambiência dos símbolos, das interpretações, dos significados, espaço dos textos imaginativos e criativos como os simulacros, as representações, as imagens, os arquétipos, os ritos, a arte, a ideologia, a utopia, enfim, a

cultura – matéria-prima da publicidade. Portanto, a preferência por imagens de violência se dá por serem naturalmente mais fortes, tanto na primeira quanto na segunda realidade, que as imagens positivas, imagens da vida.

Destacamos no texto da locução a seguinte escolha lexical que, da mesma forma que as escolhas visuais, sobressaem as que apontam para aspectos negativos:

> A Leica tirou a câmera do estúdio e a trouxe para a **vida real**. [...] Ela nos permitiu **ver, viver e sentir** milhares de momentos. E se tornou uma extensão dos olhos do fotógrafo. Alegria. **Dor**. Coisas banais. **Medo. Perdedores**. Vencedores. **Agonia**. A **guerra vista por dentro**. Uma imagem **contaminando** as outras. **Metástase**. [...] (F/Nazca Saatchi & Saatchi, 2015, grifo nosso)

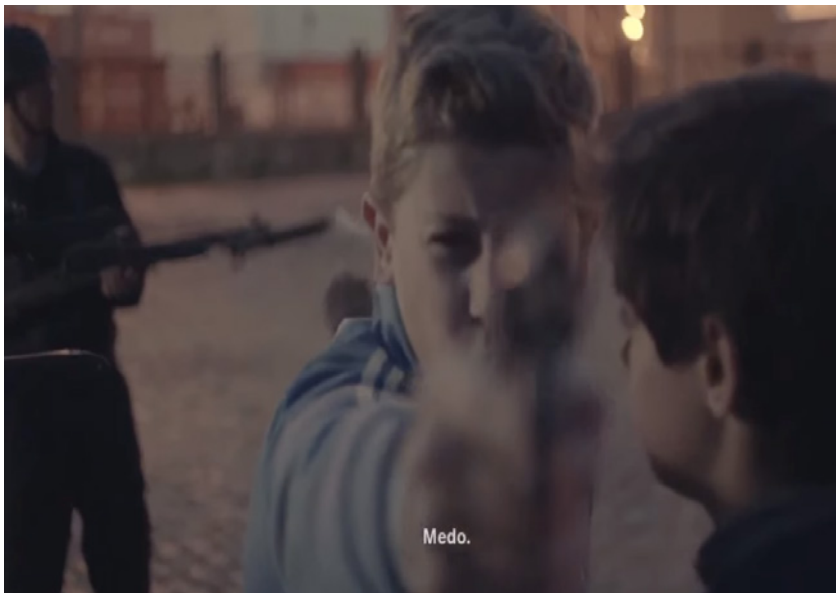
Imagem 1: frame do filme "100" da Leica

Fonte: YouTube

Imagem 2: frame do filme “100” da Leica

Fonte: YouTube

Imagem 3: frame do filme “100” da Leica



Fonte: YouTube

Imagem 4: frame do filme “100” da Leica

Fonte: YouTube

Imagem 5: frame do filme “100” da Leica

Fonte: YouTube

Imagem 6: frame do filme “100” da Leica

Fonte: YouTube

Imagem 7: frame do filme “100” da Leica

Fonte: YouTube

Imagem 8: *A morte do soldado legalista*, de Robert Capa (1936), referenciada no último plano do filme.

Fonte: YouTube

Considerações finais

As imagens fotojornalísticas (natureza original das imagens referenciadas no filme da Leica), mesmo com toda sua carga subjetiva original, passa a funcionar como uma imagem objetivada no sentido de que sobre ela é construída uma identidade de marca sugerida ou direcionada pelo título (*Tributo à fotografia*), pelo texto narrado, pelo *slogan,* pelo roteiro, pelo som, pela montagem e pela narrativa. Como não se tratam de imagens publicitárias – isto é, que não foram produzidas para esse fim, mas selecionadas especialmente para serem homenageadas no filme e pela marca –, quando trazidas

para dentro da moldura publicitária, recebe uma nova carga de significados que orbitam os signos do fascínio, do simbólico, do memorável, do tempo, da jornada da marca, da resistência, da inovação, enfim, símbolos presentes no filme e que não possuem conexão com os sentidos originais das fotografias que são mais negativos que positivos (cf. tabela: drama, tragédias, conflito, guerra, violência, angústia, sofrimento, morte). Em outros termos, somente a publicidade é capaz de promover a sedução de uma marca com imagens de violência, guerras, um monge suicida ateando fogo no próprio corpo, uma garota ferida por bomba de napalm, a mãe com o filho morrendo nos braços. Para Susan Sontag (2004), é preciso considerar a capacidade da publicidade em converter os sentidos da imagem segundo suas intenções e conexão de significados.

O consumo é um fenômeno que ultrapassa a lógica econômica binária da relação entre corporação e consumidor, transcendendo o ciclo produção/lucro e aquisição/satisfação. Ele se caracteriza como o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos enquanto símbolos de identidade. Neles, o homem se projeta socialmente através da interação com as marcas, absorvendo (destas) e projetando (nestas) seus valores e crenças, os quais só reverberam socialmente por possuírem significação coletiva (CANCLINI, 2006, p. 60).

Se a sociedade do consumo produz diferentes objetos que, em suma, são projeções do homem, reflexos narcísicos de sua essência, fica mais evidente a ausência da violência na publicidade: consumidores (narcisos)

não desejam consumir imagens reais de si, especialmente aquelas que mostram a violência como produto da natureza (in)humana. Para tanto, atenuar, esconder, ocultar, ofuscar são armas da publicidade para permitir uma falsa presença do lado sombrio do homem dentro do admirável mundo da publicidade. Mesmo que as referências sejam a morte, a tragédia, a violência, dentro da moldura publicitária tudo é vivo, feliz e pacificante.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO JUNIOR, Aryovaldo de Castro. (org.). **Brasil, uma marca em construção.** São Paulo, Parágrafo Comunicação, 2012.

BARBOSA, Ivan Santo. **Os sentidos da publicidade** – estudos interdisciplinares. São Paulo: Thomson, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo.** Lisboa: Edições 70, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** Trad.: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMARGO, Hertz Wendel de. **Mito e filme publicitário:** estruturas de significação. Londrina: Eduel, 2013.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Do caos à criação publicitária:** processo criativo, plágio e *ready-made* na publicidade. São Paulo: Saraiva, 2008.

CARVALHO, Nelly de. **Publicidade, a linguagem da sedução.** Paulo: Ática, 2001.

CONTRERA, Malena Segura. **Mídia e pânico:** saturação da informação, violência e crise cultural na mídia. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.

CONTRERA, Malena Segura. **O mito na mídia.** São Paulo: Annablume, 1996.

DA MATTA, Roberto. Vendendo totens. In ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo:** um estudo antropológico da publicidade**.** São Paulo: Brasiliense, 2010.

F/NAZCA SAATCHI & SAATCHI. **100.** Filme publicitário. Disponível em: << Disponível em << https://www.youtube.com/watch?v=rPtfiRkt-WA >>, acesso em 18/07/2016.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Trad.: Ernani Pavaneli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

MCCRACKEN, Grant. Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significa cultural dos bens de consumo. Revista de Administração e Economia. **Revista de Administração de Empresas**. vol. 47 n.1 São Paulo Jan./Mar. 2007.

ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo:** um estudo antropológico da publicidade**.** São Paulo: Brasiliense, 2010.

ROCHA, Everardo. **O que é mito.** São Paulo: Brasiliense, 2008.

ROCHA, Everardo. **Representações do consumo:** estudos sobre a narrativa publicitária**.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Mauad, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Trad.: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** São Paulo: Papirus, 1994.

VESTERGAARD, Torben. SCHRODER, Kim. **A linguagem da propaganda.** Trad.: João Alves dos Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

8

8

CUIDADO DE MÃE: A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E O REFORÇO DO MITO DO AMOR MATERNO NAS PÁGINAS DO CADERNO *VIVER BEM*

Maristela Scremin Valério[1]

Que a maternidade sempre foi um tema presente na mídia em geral e especialmente nas publicações femininas é inegável. Em cada época do desenvolvimento das lutas femininas pelos seus direitos, o tema é trazido à tona sob diferentes enfoques, porém sempre retratando a maternidade como um campo sagrado. Nos últimos anos, é possível observar na mídia um aumento no número e no destaque de matérias que tratam do tema e insistem em ressaltar o protagonismo de mulheres na criação dos filhos. Tal postura dos veículos de comunicação torna-se dissonante dos discursos feministas dos mesmos períodos que tentam incentivar uma maior participação masculina na vida doméstica, diminuindo o peso das duplas e triplas jornadas ainda enfrentadas por boa parte das mulheres.

Ao lançar um olhar mais crítico aos conteúdos dessas matérias, é possível perceber que, de uma ma-

1 É doutoranda em Estudos Literários na Universidade Estadual de Maringá e professora colaboradora no Departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná.

neira implícita, o modo de maternagem apregoado a um estilo de vida considerável saudável para a criança e a família, exige, na maioria das vezes, mulheres que dediquem a integralidade do seu tempo à função da maternidade. Exemplo disso são as campanhas mais recentes de aleitamento materno, que preconizam que a amamentação deve ocorrer até os dois anos do bebê. Embora sejam indiscutíveis as vantagens nutricionais à saúde e ao desenvolvimento da criança, essa prática dificulta a volta à vida profissional e social da mãe. É preciso ressaltar que, em nenhum momento, as campanhas falam sobre políticas públicas que viabilizem a prática, como o aumento de licença maternidade e a flexibilização da jornada de trabalho, por exemplo.

Dessa forma, é possível perceber que o modelo de maternidade disseminado por alguns veículos de comunicação como sendo de caráter universal, privilegia uma pequena parcela elitizada de mulheres, ditando regras que dificilmente poderão ser seguidas por todas, especialmente aquelas pertencentes a camadas menos favorecidas financeiramente.

Com o intuito de verificar os modelos de maternagem apregoados pela mídia paranaense, este trabalho tem como objetivo a análise de matérias sobre o tema maternidade publicadas no caderno *Viver Bem*, do jornal *Gazeta do Povo*, entre os meses de novembro de 2015 e fevereiro de 2016, verificando se há uma tentativa de manter o mito do amor materno, conceito este que será definido no referencial teórico do artigo.

O *Viver Bem* é um caderno semanal de variedades que circula aos finais de semana e trata de temas como

saúde, comportamento, relacionamento, moda, gastronomia e outros. Como todo caderno de variedades, o *Viver Bem* dissemina um estilo de vida do enfoque das matérias. É destinado a uma população urbana, adulta, de classe média, o que é possível perceber pelos anúncios e pelos temas tratados.

Ultimamente, o caderno passou por diversas reformulações, assim como o jornal *Gazeta do Povo*, sinal das transformações que os impressos vêm passando para sair da crise que assola os grandes jornais de todo o mundo. Em uma das suas últimas reformulações, no final do ano de 2015, o caderno passou a ter uma linha editorial mais voltada aos temas familiares, inclusive com a inclusão de colunas de fotos de casamento e nascimento, enviados pelos leitores. Neste artigo, serão analisadas matérias que versam sobre a temática maternidade e criação de filhos, sob o viés das teorias de gênero, com o intuito de perceber como o tema é tratado pela linha editorial do caderno.

Cuidado dos filhos: uma atribuição feminina

Há mais de trinta anos, a pesquisadora Elizabeth Badinter escreveu o livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985) no qual faz uma crítica à tentativa de estabelecer às mulheres o papel de mãe como algo instintivo, inerente à natureza feminina e sua maior ou única verdadeira fonte de realização pessoal. O livro, na época, causou polêmica por questionar algo que se tinha como certo nas sociedades ocidentais: às mulhe-

res cabe o papel de amar incondicionalmente seus filhos e nunca questionar sua função natural de procriadora e cuidadora. Ao teorizar que o amor materno é uma construção social e que o papel da mãe como protagonista da criação dos filhos é um legado cultural, Badinter libertou uma geração de mulheres, que passou a compreender a maternidade como opção e não mais como obrigação.

Para isso, a pesquisadora retrocede no tempo, à França oitocentista, quando o hábito de enviar os filhos recém-nascidos para amas de leite era um costume popularizado entre as famílias, tanto das classes sociais mais abastadas como as de poucos recursos. A um preço que variava de acordo com a distância da cidade e com o número de crianças que amamentava, essas amas ficavam responsáveis pela criação dos bebês até o final da fase de aleitamento, próximos aos quatro anos de idade. Era comum que muitas crianças, devido às péssimas qualidades de vida das amas, acabassem morrendo, sem que isso fosse causa de grandes traumas para as mães, que raramente ou, em alguns casos, nunca visitavam os filhos e só ficavam sabendo de sua morte muito tempo após o ocorrido.

> São numerosas as crianças que morrerão sem ter jamais conhecido o olhar da mãe. As que voltarão, alguns anos mais tarde, ao teto familiar, descobrirão uma estranha: aquela que lhes deu à luz. Nada prova que esses reencontros tenham sido vividos com alegria, nem que a mãe tenha se apressado em saciar uma necessidade de ternura que hoje nos parece natural. [...] como explicar esse abandono do bebê numa época em que o leite e os cuidados maternos representam para ele uma maior possibilidade de sobrevivência? Como justificar tamanho desinteresse pelo filho, tão contrário aos nossos valores atuais? (BADINTER, 1985, p.18)

Dessa forma, a taxa de mortalidade infantil se tornava cada vez mais alta na França e foi necessário convencer as mães que sua atenção ao filho era fundamental para que estes sobrevivessem e pudessem servir à nação. O pensamento de Badinter, foca especialmente nesse ponto: se foram necessárias campanhas para que as mães voltassem seu olhar aos filhos, isso significa que o amor materno não é algo instintivo. Se fosse assim, não precisaria ser incentivado.

O mito do amor materno como instinto inerente ao sexo feminino foi formado a partir de três discursos. O primeiro deles teve caráter econômico e foi dirigido apenas aos homens esclarecidos no intuito de promover a ideia da liberdade e do amor para a construção de uma nação. O segundo discurso, filosófico, teve como público homens e mulheres e buscou instigar a promoção de uma ideia do amor familiar na construção da felicidade individual.

> A felicidade não é mais apenas uma questão individual. É a dois que se espera, em primeiro lugar, realizá-la, enquanto se aguarda a possibilidade de vivê-la com a coletividade. Para que as relações entre o casal e os filhos sejam felizes, é preciso, descobre-se no século XVIII, que sejam fundadas no amor. Não o amor-desejo passional e caprichoso, feito de altos e baixos, de dores e prazeres, mas esse amor-amizade que chamamos hoje de ternura. [...] (BADINTER, 1981, p.174)

O terceiro discurso, direcionado apenas às mulheres, buscava exaltar um protagonismo feminino no desenvolvimento da nação, visto que eram elas as responsáveis pelo futuro, a partir dos cuidados com a família e as crianças. A partir desse percurso histórico, Badinter afirma que o amor materno da forma como o concebemos na modernidade é uma construção social,

retificada em cada época por práticas específicas, mas que giram sempre em torno do protagonismo feminino no cuidado do lar e das crianças.

> Quanto a mim, estou convencida de que o amor materno existe desde a origem dos tempos, mas não penso que exista necessariamente em todas as mulheres, nem mesmo que a espécie só sobreviva graças a ele. Primeiro, qualquer pessoa que não a mãe (o pai, a ama, etc.) pode "maternar" uma criança. Segundo, não é só o amor que leva a mulher a cumprir seus "deveres maternais". A moral, os valores sociais, ou religiosos, podem ser incitadores tão poderosos quanto o desejo da mãe. [...] (BADINTER, 1981, p. 17)

Em 2011, Badinter retoma a discussão do tema no livro *O conflito: a mulher e a mãe* (2011), no qual afirma que no início do século XXI, a quimera sobre o instinto da mulher- mãe estaria voltando à cena com aquilo que define como feminismo ecológico. O mito do amor materno e a imagem da mulher-mãe estaria sendo revisitados dentro do próprio movimento feminista como uma roupagem de protagonismo feminino e volta à natureza. Para a autora, este seria um retrocesso das lutas feministas.

Antes da década de 70, ser mãe era o destino natural de toda mulher apta a ter filhos. Porém, com as revoluções feministas, na contemporaneidade a maternidade se tornou uma escolha, sendo que é cada vez mais comum a existência de casais que decidem não ter filhos ou que optam adiamento da maternidade em prol da carreira profissional. Segundo Badinter (2011), como boa parte das escolhas do indivíduo moderno, a maternidade é dirigida pelo espírito hedonista e não mais pelo senso de obrigação como há algumas décadas.

Para exemplificar isso, apresenta uma pesquisa feita pela revista Philosopie Magazine, de 2009, em que a pergunta "Por que fazemos filhos" é respondida pelos franceses. É possível perceber que 48% das respostas dadas pelos entrevistados estão relacionadas ao amor, 69% ao dever e 73% associadas ao prazer. Segundo a autora, "o hedonismo alcança o primeiro lugar das motivações, sem que se trate jamais de sacrifícios e do dom de si" (BADINTER, 2011, p.19). A partir do momento em que a maternidade não é mais uma obrigação para as mulheres, o desejo de ser mãe entra em conflito com outras prioridades, como a carreira profissional, tendo em vista que

> em uma civilização em que "primeiro meu" se erige como um princípio, a maternidade é um desafio, ou mesmo uma contradição. O que é legítimo para uma mulher que não é mãe deixa de ser quando se tem uma criança. A preocupação consigo mesma deve dar lugar ao esquecimento de si, e ao "eu quero tudo" sucede o "eu lhe devo tudo. [...] (BADINTER, 2011, p. 22-23)

Dessa forma, Badinter afirma que a futura mãe em seu projeto hedonista de ter um filho, esquece-se da outra face da maternidade. O fracasso da experiência materna é um dos poucos que não podem ser confessados em nossa sociedade. "Reconhecer que se enganou, que não era feita para ser mãe, e que obteve com isso poucas satisfações faria de você uma espécie de monstro irresponsável." (BADINTER, 2011, p.23)

Mas, por que a imagem da felicidade vinculada à maternidade tem ganhado tanta proporção nos últimos anos? De acordo com Badinter, a questão está relacionada a taxa de natalidades dos países desenvolvidos e em

desenvolvimento nos últimos anos. A autora mostra que a queda das taxas de reprodução nos países industrializados é drástica. Na França, uma em cada dez francesas não terá filho. Esses números são menores ainda em países como Inglaterra, País de Gales e Países Baixos, 17%, 20% na Áustria e 29% na Alemanha Ocidental. As taxas de natalidade estão decrescendo mesmo em países em que há fortes investimentos estatais para benefícios à equidade de oportunidades entre mulheres e homens, como licenças maternidade e paternidade estendidas ou incentivo para a recolocação no mercado de trabalho.

Dessa forma, um novo conceito tem vindo à tona nos últimos anos: a vertente ecológica, que se uniu ao feminismo trazendo uma nova forma de encarar a maternidade e aquilo que é referente ao feminino. "Vangloriando-se de trazer felicidade e sabedoria à mulher, à mãe, à família, à sociedade, até mesmo a toda a humanidade, eles pregam, cada um a seu modo, uma espécie de "volta à natureza" (BADINTER, 2011, p.45).

Estariam vinculados ao feminismo ecológico a tendência ao parto natural, sem o uso de anestésicos ou interferência médica, o aleitamento exclusivo no peito, a demonização dos leites artificiais, a utilização de fraldas laváveis e a teoria do vínculo. Assim, incute-se no imaginário da mulher ocidental que existe um modelo ideal de maternidade, provocando sentimento de culpa àquelas que não conseguirem cumprir todos os itens citados em sua experiência de maternidade.

A vivência da maternidade ecológica pelo viés da segunda onda do feminismo, em que a feminilidade é tida como virtude é considerado por Badinter como um

retrocesso em comparação ao pensamento feminista da linha culturalista, defendida por Beauvoir, que preconizava a igualdade política e de coeducação em virtude das semelhanças.

> Diferentemente de Beauvoir, que via aí apenas um epifenômeno na vida das mulheres, fonte de sua opressão milenar, uma nova geração de feministas considera a maternidade a experiência crucial da feminilidade a partir do qual se pode construir um mundo mais humano e mais justo. Para isso, é preciso um retorno à mão natureza, ignorada por tempo demais: insistir nas diferenças psicológicas que geram as dos comportamentos, recuperar com orgulho nosso papel de nutriz do qual dependem o bem-estar e o destino da humanidade. [...] (BADINTER, 2011, p.71)

As questões que tangem a maternidade como campo de conflito da identidade feminina, trazem à tona as questões de dominação e poder sobre o corpo da mulher abordadas por Michel Foucault. Ao escrever a *História da Sexualidade*, Foucault (1988) recupera conceitos e práticas que constituíram a sexualidade da maneira como a vemos hoje. O aprisionamento do sexo ao modelo familiar, a repressão da sexualidade das crianças e a preocupação em criar regras para a sexualidade feminina são temas que permeiam os três volumes da obra.

Basta analisar com um pouco mais de atenção a história para perceber que o corpo feminino é assunto frequente nas políticas de controle e repressão. Em *O poder psiquiátrico (2006)* Foucault fala sobre as técnicas utilizadas para subjugar os corpos que se encontravam fora do padrão comportamental adequado, tidos como loucos. Para isso, foi preciso que se instaurasse uma figura que representaria o poder e que teria autoridade

para tratar, punir ou vigiar esses corpos, representadas na figura do médico.

Ao deslocar a teoria para o foco desse artigo, podemos inferir que a maternidade é um campo de conflito, em que o corpo, assim como o comportamento feminino precisam ser enquadrados em uma ordem vigente. Foucault (2008) afirma que para sexualizar o corpo feminino e mantê-lo sob controle, muitas redes de micro poderes foram acionadas, retificando esse corpo como doente e fragilizado. "Este movimento antigo se acelerou no século XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência". (FOUCAULT, 2008, p. 234).

De acordo com Margareth Rago (1998), "[...] o corpo feminino é uma questão de poder, um lugar estratégico da esfera privada e pública, um ponto de apoio da biopolítica", (RAGO, 1998, p.495). E sob essa ótica, a figura da mulher ociosa foi o primeiro corpo a ser sexualizado, sendo atribuído a este obrigações conjugais e maternais. Assim, exigiu-se que esse corpo fosse medicalizado minuciosamente, "em nome da responsabilidade que elas teriam em relação à saúde dos seus filhos, da solidez da instituição familiar e da salvação da sociedade". (RAGO, 1998, p. 475)

Para Foucault, mesmo que o corpo se rebele contra as redes de poder que buscam controla-lo, sempre o poder encontra formas de ser exercido. Por isso, as práticas corporais são constantes palcos de tensão e objeto a ser vigiado e controlado, utilizando a própria revolta como forma de atuação do poder.

Simone de Beauvoir (1980) dedica um capítulo

de *Segundo Sexo* para discutir o tema da maternidade. Nele, discute a atribuição biológica da maternidade e as questões psicológicas e sociais que transformam a maternidade em uma experiência nem sempre positiva para todas as mulheres.

> Mas a gravidez é principalmente um drama que se desenrola na mulher entre si e si; ela sente-o a um tempo como um enriquecimento e mutilação; o feto é uma parte de seu corpo e um parasito que a explora; ela o possui e é por ele possuída; ele resume todo o futuro e, carregando-o, ela sente-se ampla como o mundo; mas essa própria riqueza a aniquila; tem a impressão de não ser mais nada. [...] (BEAUVOIR, 1980, p.292)

Nos últimos tempos, é possível perceber na mídia a presença constante de matérias que tratam de maternidade e o protagonismo de mulheres na criação dos filhos. É possível também perceber que os modos de maternagem apregoados por essas matérias tratam-se de modelos elitizados, que excluem algumas camadas sociais da população. Este é o caso do caderno *Viver Bem* da *Gazeta do Povo*, assim como as matérias relacionadas ao tema que são veiculadas periodicamente no jornal.

> É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação "natural", porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie. Mas já se disse que a sociedade humana nunca é abandonada à natureza. E, particularmente, há um século, mais ou menos, a função reprodutora não é mais comandada pelo simples acaso biológico: é controlada pela vontade. [...] (BEAUVOIR, 1980, p.277)

Dessa forma, a crítica feita por Beauvoir na década de 40 à forma como a maternidade é imposta continua sendo válida nos dias atuais, embora com uma

nova roupagem. Às mulheres cabe, além de gerar, dar à luz e amamentar os filhos, o cuidado com os filhos em outras esferas.

Ao naturalizar que as mulheres sacrifiquem sua vida social e profissional em prol da maternidade, podemos considerar que, na maioria dos casos, a mídia atua como um agente de violência simbólica contra as mulheres. O conceito de violência simbólica formulado pelo pensador francês Pierre Bourdieu, descreve o processo em que uma classe dominante se impõe sobre uma classe dominada. Segundo Bourdieu, o sistema de dominação é arbitrário, pois a dominação é tida como um processo natural pelo dominado, que perpetua e interioriza a ideologia do dominador.

> É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a "domesticação dos dominados". [...] (BOURDIEU, 2002, p.11)

Sendo assim, no contexto deste artigo, afirmamos que a imposição de padrões de maternidade pela mídia atuam como uma violência simbólica porque há, nas matérias analisadas, uma naturalização do papel da mãe como a principal responsável pela prole, sem que haja um questionamento sobre a vontade feminina de exercer esse protagonismo e sem que se questione esse papel. Ainda assim, há uma naturalização tão grande do mito do amor materno, que as matérias não se preo-

cupam em pensar em outras possibilidades de cuidado com as crianças senão aquele exercido pela mãe.

Segundo Bourdieu (2002), os sistemas simbólicos são produzidos por um corpo de especialistas e apropriados por um grupo, sendo que a função do campo de produção ideológica realiza-se com base no campo das lutas de classe. "O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras" (BOURDIEU, 2002, p.15).

Nas análises das matérias, vemos que o enunciador dos discursos dominantes, incorporados por aquilo que chamamos de vozes de especialistas, sejam eles médicos, pedagogos, psicólogos, entre outros, configuram-se também em figuras femininas, sendo que há uma atribuição à voz feminina quando o assunto tratado é o cuidado da criança, seja ela leiga, no papel da mãe, ou um profissional, no papel do especialista entrevistado para discorrer sobre o tema.

Conversa entre mulheres: a maternidade sob a ótica do caderno *Viver Bem*

A *Gazeta do Povo* é o maior jornal em circulação no estado do Paraná atualmente, circulando em todas as cidades paranaenses e com número grande de leitores. Dessa forma, torna-se uma referência para seus leitores, pois além das matérias factuais publicadas, o jornal possui cadernos que apregoam um estilo de vida, influenciando preferências.

O jornal *Gazeta do Povo* foi fundado em 1919, em Curitiba e desde o início de suas atividades se propôs a ser uma ponte entre o cidadão e o Estado. De acordo com Santos (2011), a trajetória do Jornal *Gazeta do Povo* foi construída sob uma imagem de independência e atrelamento aos interesses das minorias, o que não acontecia na prática.

Devido à crise do jornalismo impresso, que atinge publicações do mundo todo, o jornal vem tentando se reformular para manter o público leitor. Uma das últimas reformulações mudou o projeto gráfico do jornal e culminou na reformulação da linha editorial de alguns cadernos, que ganharam novas colunas.

A análise das reportagens deste trabalho será feita a partir da ótica do conceito de representação defendido por Roger Chartier (2002), que afirma que as representações são processos dinâmicos, em constante mutação e variam de acordo com os interesses dos grupos que as forjam. Para Chartier (2002), a representação ocorre no momento em que há o encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor, e como cada leitor possui uma experiência de vida e pertence a um grupo social diferente, a forma final desse texto nunca será única, pois sofrerá a ação de poder que rege o grupo ao qual o indivíduo pertence.

Sendo assim, "a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços e hábitos" (CHARTIER, 2002, p.178). O autor defende o conceito de representações coletivas, que se configuram em modalidades de relação com o mundo, onde a realidade é contraditoriamente construída por diferentes grupos sociais, nos

quais, algumas práticas arraigadas contribuem para o reconhecimento de uma identidade, exibida como maneira de significar a posição desse grupo e do próprio sujeito no mundo.

Por isso, para Chartier, o mundo é feito de representações e o real assume um sentido diverso, pois não é possível saber o que de fato é real e o que está no campo da representação. Dessa maneira, as práticas sociais só passam a existir verdadeiramente quando representadas e o discurso jornalístico torna-se um campo fértil para os estudos sobre representação na sociedade atual, visto que vivemos em uma sociedade midiática. Sendo assim, ao verificar qual o modelo de maternidade apresentado pelo jornal *Gazeta do Povo*, busca-se também averiguar quais são as representações trazidas no jornal, que influenciam o público leitor. Além disso, as análises têm o intuito de verificar a manutenção de uma violência simbólica contra a mulher, a partir do discurso midiático direcionado ao sexo feminino.

Para isso, este artigo analisou as matérias publicadas no *Caderno Viver Bem* da Gazeta do Povo entre novembro de 2015 a fevereiro de 2016, levando em consideração que o caderno circula apenas na edição de final de semana do jornal. É importante ressaltar que no período analisado tanto o caderno quanto à própria *Gazeta do Povo* passaram por reformulações em seu projeto gráfico, porém, foi possível perceber que, embora tenha mudado sua estética, o foco das matérias do Caderno se manteve basicamente o mesmo, tratando de temas como beleza, saúde, maternidade, filhos, moda, entretenimento, comportamento e outros.

A partir da reformulação gráfica do caderno, houve a inserção das seções “Meu bebê” e “Nasceu”. A primeira delas, Meu Bebê, é uma seção fixa no Caderno em que a história de um bebê é contada sob a ótica da família. O texto, escrito por uma jornalista da Gazeta, é feito a partir das informações enviadas pelas mães, assim como a foto publicada também é enviada pela família. Ao final da seção, há um e-mail e uma chamada incentivando o leitor a participar e enviar sua história por e-mail, para que essa possa aparecer na página. É possível perceber claramente na coluna que esta é uma forma de apresentar a chegada de uma criança à uma família como um momento mágico e de muita alegria, sem que em nenhum momento as dificuldades trazidas pela adaptação da criança à rotina familiar seja questionada ou considerada um experiência menos positiva. A coluna corrobora, então, com a criação de uma idealização da maternidade, que como aponta Badinter (2011), é prejudicial às mães, pois cria um sentimento de culpa quando a realidade não se aproxima da ideia vendida pela mídia e pela sociedade.

> A futura mãe fantasia apenas o amor e a felicidade. Ela ignora a outra face da maternidade feita de esgotamento, de frustração, de solidão, e até mesmo de alienação, com seu cortejo de culpa. Quando lemos os recentes testemunhos das mães, avaliamos o quanto elas estão pouco preparadas para essa conturbação. [...] (BADINTER, 2011, p.22)

Ainda é possível afirmar que esse discurso contribui para a retificação da violência simbólica contra as mulheres, pois incita a um comportamento tido como o ideal, o da maternidade feliz, sem levar em consideração as particularidades de cada mulher.

A seção Nasceu tem o formato de coluna social e nela são postadas apenas fotos de bebês logo após o parto ou em seus primeiros momentos em casa. As fotos também são enviadas pelos leitores e retratam momentos de ternura e a mais completa felicidade.

As duas colunas, parte do novo projeto do Caderno, mostram uma valorização do tema maternidade na nova versão do caderno, o que prova que o tema está em alta, visto que ganhou destaque na publicação. Ao total, foram 13 edições analisadas, sendo que em dez edições aparecem o tema maternidade e filhos, e em algumas destas, há mais de um texto dedicado ao tema.

As matérias que foram selecionadas para este artigo estão nas editorias Maternidade, Filhos e Saúde e versam sobre temas relacionados à gravidez, fertilidade, pós-parto, alimentação dos bebês, cuidados e educação das crianças. Destas, três mereceram maior atenção para a elaboração deste artigo.

Foi possível observar que em todas as matérias, a voz do repórter se dirige direta ou indiretamente às mães, excluindo os pais do grupo de interesse das matérias. Em apenas uma delas, publicada no dia 22 de novembro de 2015, intitulada “Sentimentos à flor da pele”, a figura do pai é citada pela personagem da matéria. O texto trata das dificuldades encontradas pelas mulheres no pós-parto e na adaptação da rotina com a criança, assim como as mudanças hormonais sofridas no período.

> Eu tinha muito medo de sair com ela na rua, queria estar sempre protegendo e me sentia insegura. Tive ajuda da minha mãe e da minha sogra, mas principalmente do meu marido, Yohann, que preparava o jantar e organizava a casa para que eu pudesse cuidar

> do bebê", lembra. Ao longo dos meses os sentimentos foram mudando e a insegurança deu lugar a uma relação muito próxima. "Após o terceiro mês fiquei mais tranquila e nós passamos a aproveitar muito mais os momentos em que nós duas estávamos sozinhas. Adaptamos a rotina para o meu marido participar mais e tudo foi se ajeitando", relata. Camila conta que encarou as mudanças psicológicas de uma maneira muito serena, como parte normal da gravidez e não precisou de acompanhamento específico. [...] (GAZETA DO POVO, 2015)

É interessante notar que a fala da entrevistada mostra o processo de adaptação ao bebê, cita figura paterna, mas em nenhum momento da reportagem o pai é entrevistado para falar sobre o período de adaptação ao filho, como se fosse responsabilidade feminina organizar essa rotina, inclusive a participação masculina nos trabalhos relacionados ao bebê.

É possível notar que a matéria dá ênfase a questões biológicas do período do puerpério, como as mudanças hormonais sofridas pela mulher, a amamentação e a dificuldade da adaptação da rotina da mãe. O foco da matéria é totalmente voltado à mulher e leva em consideração o fator biológico para explicar as dificuldades enfrentadas na adaptação ao bebê, sem levar em conta fatores sociais e culturais no desgaste causado nos primeiros dias de vida do bebê.

> Durante a gestação, a mulher rece be uma alta dose de hormônios para que o corpo se prepare para a chegada do bebê. O estrogênio e a progesterona chegam a um nível bastante elevado. O placentário só é produzido neste período e cessa logo após o parto, quando a placenta é expelida e dá lugar à prolactina, que regula a produção de leite. Todas estas mudanças são rápidas e mudam radicalmente o equilíbrio hormonal da mulher e também afetam a química cerebral, uma vez

> que estes hormônios agem sobre o sistema nervoso central. [...] (GAZETA DO POVO, 2015)

E ainda, de acordo com Badinter (2011),

> embora ninguém negue a imbricação entre natureza e cultura, nem a existência dos hormônios da maternagem, a impossibilidade de definir um comportamento materno próprio à espécie humana enfraquece a noção de instinto e, com ela, a de "natureza" feminina" (BADINTER, 2011, p. 70).

O próprio título da matéria dá um tom passional ao tema, que é abordado sob a perspectiva da emotividade. Sendo assim, percebe-se uma valorização da questão biológica da maternidade, sem que haja um questionamento na matéria sobre os papeis que são imputados exclusivamente à mãe nesse período de adaptação da rotina e as particularidades de cada mulher, agregando todas em um mesmo modelo comportamental.

Na matéria, além da mãe que exerce o papel de personagem para ilustrar o tema, há duas outras entrevistadas: uma médica obstetra e uma psicóloga especialista em perinatal. Curiosamente, o assunto maternidade é discutido apenas por mulheres.

Das matérias analisadas, apenas uma tem como público alvo os homens. Publicada na edição de 26 e 27 de dezembro, a matéria "Infertilidade em Mitos", traz como tema principal a infertilidade masculina e suas possíveis causas. Observa-se que, a editoria em que foi publicada é Saúde e Bem-estar e que o texto é um dos poucos que se refere ao tema que foi escrito por um jornalista homem. Também nesta matéria, há dois especialistas discutindo o tema, ambos urologistas de hospitais

renomados da capital paranaense. Coincidentemente, os especialistas entrevistados para tratar do tema são homens, o que demostra uma ideologia por trás das escolhas das fontes para a matéria.

Além do texto intitulado “Infertilidade em Mitos”, nas dez edições em que a temática filhos e maternidade aparecem, somente mais um é assinado por um jornalista homem. O fato nos faz refletir que a legitimação do papel feminino como cuidadora se dá também a partir da enunciação do discurso. Quem fala para quem? Quem tem a suposta autoridade para tratar de “assuntos femininos” dentro do caderno? Dessa forma, ratifica-se mais uma vez que o tema filhos é de domínio das mulheres também na hora da produção do discurso.

A terceira matéria do período analisado que despertou interesse foi a intitulada “Pequenos artistas”, publicada na edição de 09 e 10 de janeiro. O intuito da matéria é discutir como um hábito simples, como desenhar pode ajudar no desenvolvimento cognitivo da criança. O que chama atenção na matéria, mais uma vez são as escolhas dos entrevistados, ou melhor, das entrevistadas. Dos seis entrevistados, duas são crianças, personagens da matéria, e as outras quatro são mulheres, mães, psicóloga e professora de artes que atestam a necessidade de incentivar o processo lúdico do desenho.

Mais uma vez, percebemos que, para o caderno, cabe às mulheres discutir os comportamentos infantis, corroborando para uma ideia vigente da sociedade patriarcal, e assim, para a violência simbólica contra as mulheres, que dificilmente conseguem se livrar das atribuições que contribuem para que façam jornadas duplas e triplas de trabalho.

Consideração finais

Considerando que o jornalismo é um campo fértil para discutir as questões de representação, este trabalho busca analisar como a maternidade é representada na seção *Viver Bem* do site *Gazeta do Povo*. Em relação aos temas, é possível perceber que há um incentivo para uma vivência integral da maternidade, mostrando os dilemas da maternidade em tempos pós-modernos, porém sem problematizar questões importantes para uma vivência mais tranquila dessa fase da vida da mulher. No geral, as soluções apresentadas são de ordem prática, motivadas a resolver as questões momentaneamente, sem propor que se repense a estrutura da maternidade e as questões de igualdade de gênero.

Ao final das análises, foi possível perceber que o caderno proporciona espaço para o tema maternidade, porém ressaltando modelos pré-determinados que exigem das mulheres níveis de perfeição quanto ao seu papel, o que pode provocar nas mães um sentimento de incompetência caso não cumpram as expectativas que recaem sobre elas. Além disso, há uma percepção de que os modelos de maternidade apregoados pelo Caderno *Viver Bem* são elitizados, visto que boa parte das matérias expõe padrões que não se enquadram à situação de boa parte das mulheres paranaenses.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **O Conflito**: a mulher e a mãe. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v.1.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural:** entre práticas e representações. 2. ed. Trad. Maria Manuela. Galhardo. Algés – Portugal: Difel, 2002.

_____, Roger. **Literatura e História**. Topoi: Revista de História. Programa de Pós Graduação em História Social. N 01. Dez a Jan de 2000. Rio de Janeiro. Acessado em 10 junho de 2012, p. 197-216.

_____, Roger. **O mundo como representação**. Estudos Avançados, n 11, 1991

FALUDI, Susan. **Backlash:** o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade**. Vol I. A vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1993.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2008.

_____. **O poder psiquiátrico**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

GUARATO, Rafael. Por uma compreensão do conceito de representação. **Revista História e História.** Junho de 2010. Campinas. Acessado em 08 maio de 2013.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Editora Contexto, 2008.

literatura & violência

9

9

VIOLÊNCIA, MEMÓRIA E HISTÓRIAS DE UM MENINO: *O REI BRANCO*, DE GYÖRGY DRAGOMÁN

Rosani Úrsula Ketzer Umbach[1]

A violência parece ser um fenômeno intrínseco aos seres humanos, pois existe em diversas formas desde tempos imemoriais. Avançando-se para uma época em que já se tem memória escrita, episódios violentos se avolumam ainda mais. As narrativas bíblicas, por exemplo, já em seu início trazem uma história de assassinato, a de Caim que mata seu irmão Abel, e continuam apresentando relatos de guerras e perseguições até seu final. Na literatura, um meio privilegiado de representação e problematização de ações e emoções humanas, a violência também assume sentidos variados, como ocorre em *O rei branco*, romance de estreia do escritor húngaro György Dragomán, publicado originalmente em 2005.

1 Doutorado em Neuere Deutsche Literatur (1997) pela Freie Universität Berlin, Alemanha, como bolsista do DAAD; Pós-doutorado (2005) na Universidade de Tübingen, Alemanha, com bolsa da CAPES. Atualmente é bolsista de produtividade em pesquisa 1D do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq e professora titular da Universidade Federal de Santa Maria. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: ficção e história, cultura, memória e identidade, autoritarismo e repressão, narrativas (auto) biográficas.

O romance foi bem recebido pela crítica europeia e agraciado com o prêmio Sándor Márai, um dos mais importantes da Hungria. O autor, que passou sua infância e juventude na Transilvânia como membro da minoria húngara na Romênia, mostra um retrato contundente da vida em uma sociedade totalitária e remete à fase de deterioração da ditadura stalinista de Nicola e Ceausescu, o líder comunista que presidiu a Romênia socialista de 1965 até1989, quando foi executado na sequência da Revolução Romena. Durante 45 anos, o regime governara o país com mão de ferro, perseguindo, encarcerando e executando dissidentes.

A história se passa na Romênia em 1986, e a obra de Dragomán configura uma sociedade totalmente degradada em que vigoram brutalidade, corrupção, maldade e vilania, na qual os fortes ou poderosos exploram e agridem os mais fracos e desamparados, deteriorando as relações humanas, e, ainda, agentes do Estado fazem buscas domiciliares sem autorização, invadindo arbitrariamente a privacidade das pessoas. Nas entranhas desse regime totalitário reinam o servilismo e a hipocrisia na vida pública, a violência física e a agressividade nas relações interpessoais.

O protagonista de *O rei branco* é Dzsáta, um menino esperto e inteligente de 11 anos de idade, que narra episódios de sua vida. Seu pai, um cientista inconformado com o regime, é preso por agentes do Serviço de Segurança do Estado e levado para um campo de trabalhos forçados como castigo por ter assinado uma declaração de protesto contra o governo. Porém, o menino acredita no que o pai lhe dissera na hora da despe-

dida, que “precisavam dele com urgência no centro de pesquisa, ficaria lá durante uma semana, se a situação fosse muito grave talvez um pouco mais, até que resolvesse as coisas” (DRAGOMÁN, 2009, p. 9). Após uma semana, no entanto, chega uma carta do pai anunciando que ainda precisam dele, uma mensagem repetida nas três cartas posteriores que chegam em intervalos de tempo maiores até cessarem completamente.

A mãe de Dzsáta, professora, é proibida de exercer a profissão por motivos políticos e, para manter a família, faz pequenos serviços temporários. Por causa da dissidência do pai, o menino também é estigmatizado e acaba excluído das organizações juvenis comunistas, sofrendo constantes intimidações e sendo ridicularizado como filho de presidiário. O avô paterno do menino, um influente líder partidário, culpa a nora pela desgraça da família, pois ela teria influenciado as ideias políticas do marido. Assim, Dzsáta pode confiar apenas em sua mãe, que faz o possível para lhe proporcionar uma vida digna em meio a uma sociedade corrompida, violenta e opressora.

O fio condutor da narrativa dos dezoito episódios é a ausência do pai. Ninguém sabe se ele algum dia voltará. Crescendo sozinho com a mãe, Dzsáta rememora constantemente essa ausência ao mesmo tempo em que enfrenta um mundo cruel e injusto. Assim, a memória e a violência tornam-se elementos constitutivos da narrativa. O objetivo deste trabalho, nessa medida, é analisar esses elementos, verificando suas diversas funções no texto literário. Servem de referencial teórico sobre a memória os estudos de Assmann e Bergson, entre outros, para tanto. Porém, sendo tantos os aspectos da memória, é

praticamente impossível abordá-la sem uma perspectiva multidisciplinar. Assim, diversas áreas serão abordadas.

Comecemos por Henri Bergson, filósofo francês e Prêmio Nobel de Literatura em 1927, que já em 1896 havia publicado seu livro *Matéria e memória*, em que considerava as pesquisas mais recentes da época sobre o cérebro. Nessa obra, ele desenvolve uma nova teoria, nem idealista nem empirista, da percepção e da relação do corpo e da mente, reagindo aos estudos de psicologia de então. As ideias de Bergson sobre a configuração da memória influenciaram estudiosos posteriores, entre os quais Gilles Deleuze, que selecionou textos do filósofo para o livro intitulado *Memória e vida*, de 2006, traduzido e publicado no Brasil em 2011. De acordo com a análise de Bergson, a memória é falha, entre outras coisas porque nosso "mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente" (BERGSON, 2011, p. 48).

Para o filósofo francês, na psicologia da memória a lembrança evolui para uma imagem, a "imagem-lembrança", e ninguém sabe precisar onde está a linha divisória entre a "descontinuidade" das "imagens rememoradas e a continuidade da ideia original que elas dissociam e refratam em palavras distintas" (BERGSON, 2011, p. 61). Dito de outra forma, a nossa memória sempre se insere em nossas percepções, que estão impregnadas de inúmeros detalhes de nossa experiência passada. Em geral, de acordo com Bergson (2011, p. 86), "essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não conservamos então mais

que algumas indicações, simples 'sinais' destinados a nos lembrar antigas imagens".

Bergson (2011, p. 90) vê a percepção como elemento essencial, como "grau extremo da memória", pois quando se considera o momento presente, "concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se dizer que esse presente consiste em grande parte no passado imediato". Em outras palavras, o autor afirma:

> sua percepção, por mais instantânea que seja, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados e, na verdade, toda percepção já é memória. *Na prática, percebemos apenas o passado*, sendo o presente puro o inapreensível avanço do passado roendo o porvir. [...] (grifos no original)

O ceticismo de Bergson em relação à memória "pura" se prende ao fato de que ela está intrinsecamente ligada ao nosso corpo, que seria a sede dos fenômenos sensório-motores em que se realiza a ação, ou seja, "é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que dá vida" (BERGSON, 2011, p. 93).

No âmbito da sociologia da linguagem, as reflexões do pesquisador francês Pierre Achard sobre memória e produção discursiva apontam para uma construção social do sentido. Sob a perspectiva da análise do discurso, o autor considera que a memória não pode ser provada e deve ser vista dentro do contexto social, já que "a memória suposta pelo discurso é sempre reconstruída na enunciação", devendo-se levar em conta que afirma:

> um texto dado trabalha através de sua circulação social, o que supõe que sua estruturação é uma questão social, e que ela se diferencia seguindo uma diferenciação das memórias e uma diferenciação das produções de sentido a partir das restrições de uma forma única [...] (ACHARD et al., 2010, p. 17).

Na mesma linha de análise do discurso de escola francesa, Michel Pêcheux afirma que a memória "é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos" (ACHARD et al., 2010, p. 56).

Jean Davallon, por outro lado, tece reflexões sobre os objetos culturais contemporâneos como operadores de memória social. Livros, filmes e imagens, por exemplo, atuariam em conjunção, mesclando memória coletiva e história. Entretanto, segundo Davallon "para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância"(ACHARD et al., 2010, p. 25). Neste ponto específico, o autor segue a linha de raciocínio do sociólogo e psicólogo social Maurice Halbwachs, que em 1925 publicou o primeiro grande estudo da relação entre memória individual e coletiva, caracterizando a memória como aquilo que, por sua importância, ainda está vivo na consciência do grupo social.

Neste estudo sobre os "quadros sociais da memória" ele apresentou pela primeira vez sua teoria do condicionamento social de nossas lembranças. Em seu livro posterior, o sociólogo retoma a ideia de que as lembranças têm sempre natureza coletiva, pois "elas nos são trazidas à memória por outras pessoas" (HALBWACHS,

1985, p. 2).[2] A diferença fundamental para outras teorias de memória desenvolvidas até então é que a memória não surge do "inconsciente pessoal", mas a partir e por meio de um quadro social. Além do mais, de acordo com Halbwachs (1985, p. 73), uma sociedade sempre tem várias memórias coletivas, atreladas aos diferentes grupos limitados por seu tempo e espaço.

Nesse mesmo livro, Halbwachs faz uma distinção entre história e memória coletiva, apresentando seu preceito de que a história "geralmente começa no momento em que a tradição acaba e a memória social se dissolve" (HALBWACHS, 1985, p. 103).[3] O estudioso enfatiza a função da memória social, que serviria para orientar grupos no tempo presente, ou seja: nós sabemos quem somos e de onde viemos porque nos sentimos parte de uma história coletiva. Estudos mais recentes na área de ciências sociais, no entanto, contestam essa tese de Halbwachs que estabelece uma linha divisória demarcando o que seria uma memória viva, ligada à tradição, de uma história morta, universalizante e neutralizada.

A perspectiva de Halbwachs, que aborda a relação da memória individual com o meio social, criando estruturas de coesão, é denominada pelo egiptólogo Jan Assmann (2000, p. 13) de "memória comunicativa". Como em Halbwachs, trata-se da interação entre os membros de um grupo, com formas de vida, experiências e passado semelhantes, mas que não ultrapassa um período de duas ou três gerações. Neste ponto, a concepção de Assmann dedica-se a um novo aspecto da memória, que abarca pe-

2 Tradução minha.
3 Tradução minha.

ríodos mais longos e ilimitados de tempo com os quais podemos nos ocupar e que concerne à "memória cultural" (ASSMANN, 2000, p. 41), uma forma intensificada e midiática da memória coletiva. Ao se basear integralmente em uma tradição medial, a memória cultural depende de interpretações e instituições de formação para sua transmissão e, por sua enorme constituição material (arquivos, museus, bibliotecas, monumentos, etc.), torna-se praticamente uma área à parte, a das ciências culturais.

Aleida Assmann, por sua vez, enfatiza um aspecto diverso ao tratar de "Memória na história", título de sua publicação de 2007, que discorre sobre a experiência individual envolvendo fatos históricos e sua encenação pública. Nesse livro, a pesquisadora distingue três dimensões da cultura de memória relacionadas ao passado histórico, cada uma das quais seria caracterizada por um impulso diferente. O primeiro seria o da curiosidade, ao qual responderiam livros históricos, museus, exposições e filmes, bem como monumentos arquitetônicos e paisagens históricas. Um segundo impulso corresponderia a uma necessidade de certificação de identidade, que teria a ver não apenas com uma curiosidade geral e o desejo por um alto valor de informação ou entretenimento, mas com a própria história. Um terceiro impulso para a rememoração surgiria a partir de um imperativo:

> o mandamento 'tu deves te lembrar!' vale onde não há um impulso espontâneo para a rememoração e, ao contrário, se ativa a dinâmica do esquecimento para a eliminação de vergonha e culpa. Aqui trata-se da identificação de certos episódios do passado como um *dever ético*. [...] (ASSMANN, 2007, p. 26)[4]

4 Tradução minha; grifos no original. A tradução das demais citações deste livro também é de minha autoria.

Nesse caso, o dever ético estaria associado a uma advertência, a de não esquecer determinado fato, não só porque a memória é falha, mas sobretudo porque a lembrança gostaria de recusar o peso do passado: "Lembrar-se de algo de que se preferiria esquecer não corresponde a uma necessidade antropológica ou de garantia da identidade e exatamente por isso define o caráter ético da referência histórica." (ASSMAN, 2007, p. 26).

Considerando-se essas múltiplas abordagens da memória, convém mencionar ainda a concepção de "memórias subterrâneas", desenvolvida por Michael Pollak (1989, p. 2) para se referir às memórias provindas das "culturas minoritárias e dominadas", que se opõem à "memória oficial, no caso a memória nacional". A "empatia" com esses grupos dominados acentuaria "o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional":

> Essa memória "proibida" e portanto "clandestina" ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica [...] (POLLAK, 1989, p. 3).

A memória "proibida", aquela que difere dos discursos oficiais, aflora simbolicamente na obra de György Dragomán por meio das experiências narradas por Dzsáta em *O rei branco*. O menino pertence ao grupo dos excluídos, por exemplo, de determinadas organizações juvenis, já que seus pais são considerados dissidentes pelo regime. Mesmo assim, pode ocupar a função de goleiro reserva de futebol do time infantil, mas é subme-

tido às ameaças e à truculência do treinador, relatadas no episódio intitulado "Fim do mundo", uma possível referência ao desastre nuclear de Chernobyl que ocorreu em abril de 1986, em que nuvens radioativas se espalharam pela região.

Embora a ideologia oficial propagasse que "a juventude do país era o futuro, o maior tesouro do país, e o partido jamais permitiria que esse tesouro corresse risco" (DRAGOMÁN, 2009, p. 34), Dzsáta e seus companheiros do time de futebol são expostos à radioatividade trazida pelo vento de "um acidente em uma usina nuclear na União Soviética". Sob a alegação de que "não queriam que houvesse pânico", as autoridades permitem que o jogo seja realizado, mas com um conselho contraditório aos meninos, "que nós, os goleiros, não nos atirássemos e que evitássemos o contato com a bola porque ela absorvia a radioatividade da grama" (DRAGOMÁN, 2009, p. 33). A pergunta atônita do goleiro, "camarada coronel, se não vamos poder agarrar a bola nem nos atirar, como vamos poder jogar no gol?", fica sem resposta e, para surpresa dos meninos, sem castigo (Idem, p. 33). Percebe-se, aqui, que o discurso oficial sobre a juventude como "tesouro do país" não se sustenta, ao contrário, desnuda-se como mera propaganda ideológica, evidenciando a hipocrisia dos dominadores.

Esse e os outros episódios do romance não têm necessariamente um desfecho explicitado e são marcados pela violência e crueldade, tanto nas relações pessoais como nas estruturas sociais e políticas do regime totalitário. Isso se mantém até mesmo no último episódio narrado que, embora aponte para um desenlace,

não se resolve, já que permanece a ambiguidade no final da narrativa. Aliás, a obra é composta de histórias que não seguem uma sequência linear e algumas delas poderiam ser lidas em ordem diversa da apresentada. O estilo do texto de Dragomán também é peculiar, com longos trechos sem troca de parágrafo e com pontuação irregular, os quais acentuamos conflitos e temores que estão sendo narrados, sobretudo em momentos de grande tensão, como, por exemplo, no episódio intitulado "África", em que a mãe de Dzsáta se desespera pela falta de notícias do marido:

> já fazia quase um ano que haviam levado meu pai, e fazia mais de quatro meses que não recebíamos nenhuma notícia dele, não veio mais nenhuma carta, nenhum daqueles cartões-postais impressos de campo de trabalhos forçados em que ele nos comunicava que estava bem e se sentia cheio de orgulho por superar a meta de produção todos os dias, de modo que não sabíamos nada sobre ele [...] (DRAGOMÁN, 2009, p. 131).

Embora o conteúdo das cartas seja padronizado, isto é, censurado pelos agentes do Estado, estas ao menos representam um sinal de vida para os familiares. Ao não receber mais notícias do marido e não obter apoio dos sogros que a condenam, a mãe de Dzsáta fica extremamente angustiada – o que é representado discursivamente por um longo parágrafo que se estende por várias páginas (DRAGOMÁN, 2009, p. 133-137) – e toma a decisão de procurar o "camarada embaixador", que "com suas excelentes relações, conseguiria descobrir em alguns minutos o que estava acontecendo com ele" (Idem, p. 137). É flagrante, nessa narrativa, a violação dos direitos humanos,

entre eles o do artigo 9º da Declaração Universal, segundo a qual "Ninguém pode ser arbitrariamente preso, detido ou exilado." O pai de Dzsáta, detido no campo de trabalhos forçados por ter manifestado sua opinião política, sofre ainda outra violação de seus direitos, o mencionado no artigo 4º, de acordo com o qual "Ninguém pode ser mantido em escravidão ou em servidão".[5]

No mesmo episódio intitulado "África", chama atenção a imagem rememorada do pai, recorrente também em outros capítulos da obra. Essa imagem está associada a uma fotografia que Dzsáta carrega sempre consigo. Após vários meses sem notícias, ao ouvir o choro da mãe, o menino tem certeza de que "ela pensava que meu pai havia morrido, havia falecido no canal do Danúbio", ao passo que ele sabe que não é verdade,

> porque se tivesse acontecido alguma coisa a meu pai eu sentiria, se não em outras horas, pelo menos de manhã, quando a caminho da escola olhava o retrato que havia tirado de sua carteira de reservista, pois nessas horas eu sempre sentia que lá, no canal do Danúbio, meu pai pensava em mim [...] (DRAGOMÁN, 2009, p. 131-132).

A fotografia antiga torna-se, para Dzsáta, uma lembrança associada à imagem do pai ausente, fenômeno que Bergson denomina "imagem-lembrança". De acordo com o estudioso, na psicologia da memória as lembranças evoluem para uma imagem, sendo que "essas lembranças deslocam nossas percepções reais", conservando apenas "simples 'sinais' destinados a nos lem-

5 Cfe. Declaração Universal dos Direitos do Homem, disponível em http://www.humanrights.com/pt/what-are-human-rights/universal-declaration-of-human-rights/articles-01-10.html

brar antigas imagens" (BERGSON, 2011, p. 86). É o que acontece com o menino, que leva a fotografia sempre consigo a fim de ao menos sentir o pensamento do pai.

Outra "imagem-lembrança" que percorre a maioria dos episódios narrados por Dzsáta é o "canal do Danúbio", uma espécie de eufemismo para o campo de trabalhos forçados ao qual o pai foi levado pelos agentes.[6] A lembrança, sempre associada ao pai, surge novamente quando a mãe faz um "túnel de castanha" para o aniversário de doze anos do menino: "era meu doce predileto, fazia mais de um ano que tínhamos comido pela última vez, meu pai ainda estava em casa, antes de o levarem para o canal do Danúbio, ele era também o doce preferido do meu pai" (DRAGOMÁN, 2009, p. 177).A imagem do pai associada ao campo de trabalhos forçados reverbera em diferentes ocasiões, conduzindo a leitura através da narrativa.

As experiências narradas por Dzsáta em *O rei branco* vão ao encontro do que Michael Pollak (1989) definiu em seus estudos como "memórias subterrâneas", pois evidenciam a diferença entre a experiência pessoal e o discurso oficial. Para o pesquisador, essas experiências de vida possuem força para intervir na constituição e formalização de uma memória, tanto a individual como a coletiva. Por meio da ênfase dada às experiências dos

6 Trata-se de uma referência ao canal construído no rio Danúbio para fins de navegação, que encurtou a via em direção ao Mar Negro. O braço norte da hidrovia na parte leste foi construído entre os anos de 1984 a 1987. Aqui cerca de 300 milhões de metros cúbicos de terra foram deslocados, o que representa cerca de duas vezes o montante do Canal do Panamá. As obras iniciaram em 1949 e foram usados milhares de prisioneiros, muitos deles de origem alemã, mas também prisioneiros políticos em campos de trabalho forçado. Eles não recebiam salários e viviam no chamado "Arquipélago Gulag Romeno". Informações disponíveis em https://de.wikipedia.org/wiki/Donau-Schwarzmeer-Kanal, acesso em 25/06/2016.

excluídos e marginalizados, as memórias subterrâneas têm o papel de realizar uma revisão crítica do passado. Tais memórias sinalizariam

> a sobrevivência durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas. A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas [...] (POLLAK, 1989, p. 3).

As formulações de Pollak levam em conta o contexto de "destalinização" no leste europeu. Também é nesse âmbito que se situam as histórias de Dzsáta, perpassadas por lembranças traumatizantes relacionadas à ausência do pai, levado pelos agentes do Serviço de Segurança. Nessas narrativas, a violência e o trauma emergem de um Estado ditatorial, cuja doutrinação ideológica desponta em vários episódios, configurando simbolicamente um passado opressor.

Em *O rei branco*, uma das estratégias narrativas é a encenação da memória do protagonista. É a mente de Dzsáta que é mostrada, é ele a personagem que narra suas histórias, nas quais lembra constantemente do pai. E, segundo palavras de Wayne Booth (1980, p. 179), "qualquer visão interior sustentada, seja qual for a sua profundidade, transforma temporariamente em narrador a personagem cuja mente é mostrada". No caso da ficção de Dragomán, todos os episódios são narrados a partir da perspectiva de Dzsáta, o menino excluído, privado da convivência com seu pai e sujeito às arbitrariedades do Estado, que concede privilégios a seus líderes e incrimina seus opositores.

Entretanto, Dzsáta não emite opinião sobre a sociedade em que vive, não reclama das circunstâncias, apenas narra suas histórias, mostrando as cenas, atitudes e opiniões dos seus colegas de escola, dos adultos com quem convive ou encontra esporadicamente. A neutralidade da narração permite que o leitor chegue a suas próprias conclusões e conheça os fatos como o menino os vivencia. Essa estratégia discursiva corresponde ao que Norman Friedman (1996, p. 84) classifica como "narrador-protagonista", que "deve limitar-se quase exclusivamente a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções"[7]. De igual modo, "o ângulo de visão é de um centro fixo"[8]. Outra estratégia encontrada na obra é o que Friedman denomina onisciência seletiva:

> A infiltração da história através da sensibilidade de um personagem será direta ou indireta, consciente ou subconsciente, mas não pode deixar de ser onisciência seletiva. A única coisa que se precisa é que a história seja vista através da consciência de um personagem[...] (FRIEDMAN, 1996, p. 86)9.

Nos episódios que constituem sua história de vida, Dzsáta revela uma sociedade corrompida, em que a violência se manifesta de diversas formas, reproduzindo-se tanto nas relações pessoais entre adultos e crianças, professores e alunos, como também nas relações políticas entre líderes partidários e cidadãos, dirigentes e operários, como visto. Direitos humanos básicos são

7 No original: *"debe limitarse casi exclusivamente a sus proprios pensamientos, sentimientos y percepciones"*.
8 No original: *"el ángulo de visión es el de un centro fijo"*.
9 No original: *"la filtración de la historia a través de la sensibilidad de um personaje será directa o indirecta, consciente o subconsciente, pero no por ello dejará de ser omnisciencia selectiva. Lo único que se requiere es que la historia sea vista a través de la conciencia de um personaje"*.

violados, a corrupção política e as relações assimétricas de poder impregnam os estratos sociais que, hierarquizados e dominados, geram ainda mais violência.

As situações de violência do Estado ditatorial recordadas na ficção de Dragomán aludem a acontecimentos que ocorreram na Romênia durante o regime comunista, época em que o autor viveu no país. Contudo a veracidade dos fatos rememorados não é tão relevante, já que, segundo Aleida Assmann (2007, p. 9-10), "O passado recordado pode ser uma mera construção, uma falsificação, uma ilusão, mas ele é uma percepção que intuitiva e subjetivamente é aceita como verdade. Ainda mais importante que a veracidade da recordação é o sentido do que é recordado". Em outras palavras, a relevância da recordação está na "dimensão reflexiva" que lhe é acrescentada, no significado que lhe é dado a partir da perspectiva do presente.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis; PÊCHEUX, Michel;

ORLANDI, Eni P. **Papel da memória**. Trad. e intr. José Horta Nunes. 3. ed. Campinas: Pontes, 2010.

ASSMANN, Aleida. **Geschichte im Gedächtnis**. München: C. H. Beck, 2007.

ASSMANN, Jan. **Religion und kulturelles Gedächtnis**. München: C. H. Beck, 2000.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**; textos escolhidos por Gilles Deleuze; trad. Claudia Berliner. 2. ed. São Paulo: Ed. WMF Matins Fontes, 2011.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

DRAGOMÁN, György. **O rei branco**. Trad. Paulo Schiller. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

FRIEDMAN, Norman. In: SULLÀ, Enric (ed.). **Teoría de la novela**: antología de textos delsiglo XX. Barcelona: Crítica, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **Das kollektive Gedächtnis**. Frankfurt am Main: Fischer, 1985.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memória_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: jun. 2016.

10

10

ENTRE O "QUARTO DE DESPEJO" E A "SALA DE VISITAS": IDENTIDADE E VIOLÊNCIA EM CAROLINA MARIA DE JESUS

Adriana Yokoyama[1]
Valéria Fabrício[2]

Não te dei, ó Adão, nem rosto, nem um lugar que te seja próprio, nem qualquer dom particular, para que teu rosto, teu lugar e teus dons os desejes, os conquistes e sejas tu mesmo a possuí-los. Encerra a natureza outras espécies em leis por mim estabelecidas. Mas tu, que não conheces qualquer limite, só mercê do teu arbítrio, em cujas mãos te coloquei, te defines a ti próprio. Coloquei-te no centro do mundo, para que melhor possas contemplar o que o mundo contém. Não te fiz nem celeste nem terrestre, nem mortal nem imortal, para que tu, livremente, tal como um bom pintor ou um hábil escultor, dês acabamento à forma que te é própria.
(Pico de La Mirandola).

Este estudo propõe a análise da obra *Quarto de despejo*, de Maria Carolina de Jesus sob a perspectiva da alteridade[3]. Nossa abordagem parte do entendimento de

1 Mestranda (Bolsista Capes) em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), orientada pela Prof.ª Dr.ª Rosani Ketzer Umbach e participante do grupo de pesquisa "Literatura e Autoritarismo".
2 Doutoranda (Bolsista Capes) em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), orientada pela Prof.ª Dr.ª Rosani Ketzer Umbach e participante do grupo de pesquisa "Literatura e Autoritarismo".
3 O conceito de alteridade utilizado neste trabalho está embasado nas reflexões de

que a escritora figura como um símbolo de exclusão no que concerne a sua classe, gênero e raça. Ela representa, pela literatura que produz, pelos espaços que ocupa e postura que sustenta, uma voz e um olhar de consciência, de dignidade resistindo tanto diante da classe civilizada e letrada como em meio a seus semelhantes excluídos.

Nessa perspectiva, entendemos o conjunto da obra de Carolina Maria de Jesus também como um genuíno exemplo de marginalização literária. Ao considerarmos o período e contexto da produção de suas obras, percebemos, primeiramente, sua ampla aceitação e reconhecimento. Posteriormente, observa-se o abrupto apagamento tanto de sua imagem, a da inusitada "escritora vira-lata" (SOUSA, 2012, p. 35), segundo a definição da professora titular da UnB, Germana Henriques Pereira Sousa, em seu livro *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário de uma escritora vira lata* (2012), como também de sua obra. Segundo Germana Henriques "vale acompanhar o percurso que levou Carolina de favelada a *best-seller* nacional e internacional, e depois, novamente, ao lugar reservado aos excluídos na sociedade brasileira, o silêncio e o isolamento"(SOUSA, 2012, p.17).

Focalizando o conjunto da produção literária de Carolina Maria de Jesus, teremos as seguintes obras: Quarto de Despejo (1960), Casa de Alvenaria (1961), Pedaços de Fome (1963), Provérbios (1963), Diário de Bitita (1982). Analisando sob a perspectiva de inclusão/exclusão do cânone, o livro *Quarto de despejo* exemplifica

Landowsky que expõe a necessidade de pensarmos as relações entre identidade e alteridade como positividade, como "[...] uma nova dimensão da busca de si [...] um querer estar com o outro, no andamento do outro – substitui a certeza adquirida estática e solipsista de ser si mesmo" (2002, p. 12).

de maneira singular o que representou a descoberta da autora na época. Lançada pela Livraria Francisco Alves, em agosto de 1960 e reeditada oito vezes no mesmo ano, essa obra teve mais de 70 mil exemplares vendidos. Esse número excedia, expressivamente, o número padrão de publicações no período, o qual, mesmo nas edições consideradas de sucesso, alcançava, aproximadamente, quatro mil exemplares. Despertando o interesse do público externo, sua obra foi editada em países como Dinamarca, Holanda, Argentina, França, Alemanha, Suécia, Itália, Romênia, Inglaterra, Estados Unidos, Rússia, Japão, Polônia, Hungria e Cuba (MEIHY, 1996, p.76).A publicação de *Quarto de despejo* representou um evento incomum no contexto literário-editorial de sua época. Apesar desse incomum sucesso e contrariando a expectativa criada no cenário editorial nacional, tanto a autora como sua obra não alcançam notoriedade (MEIHY, 1994, p.57).

O estudo aprofundado das razões histórico-sociais que determinam o apagamento da escritora e de seu legado do cenário literário apresenta-se amplamente debatido na obra de Germana Henriques intitulada *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário de uma escritora vira-lata*. Nossa abordagem do tema propõe uma perspectiva particular. Entendemos que a escritora Carolina Maria de Jesus representou uma figura diferenciada tanto para as camadas letradas como para a classe baixa a qual pertencia. O discurso que veiculava em suas obras revelava uma individualidade incomum que denunciava duplamente o descaso da elite e a passividade das classes subalternas, fato que se evidencia na obra *Quarto de Despejo*.

Para tanto, procederemos nossa análise partindo da relação que Carolina de Jesus estabelece com seu mundo, o qual pode ser enfocado sob duas perspectivas distintas: a externa (Carolina e a cidade) e a interna (Carolina e a favela). Para o enriquecimento de nossas análises, utilizaremos como suporte a gênese do conceito de *dignidade*[4], alcançando as considerações do filósofo Immanuel Kant, sem, contudo, pretendermos a um aprofundamento teórico extenso, até a compreensão do papel da dignidade e sua aplicação conceitual, a fim de compreendermos o posicionamento político de Carolina Maria de Jesus para assegurar a todos uma existência digna. Posteriormente, seguindo os tópicos anteriormente expostos, abordaremos dois segmentos que consideramos relevantes na trajetória de vida retratada pela autora em seu livro-diário. Assim, salientamos como pontos de análise: a consciência da exclusão sob a perspectiva social, no que se refere às relações externas. No âmbito interno, ressaltamos sua postura e seu posicionamento diante das dificuldades.

Dessa forma, pretendemos analisar o percurso de vida representado na obra *Quarto de despejo* sob uma ótica mais abrangente a qual expande a noção de *outro*, anteriormente circunscrita à existência de oposição em espaços definidos ou perante classes distintas. Tal entendimento delineia a alteridade como um contraponto em situações específicas. Acreditamos que Carolina Maria de Jesus mais do que ser o outro, carrega-o dentro de si, pois, apesar de habitar espaços anta-

4 Não se pretende abordar profundamente o conceito filosófico deste termo. Faremos apenas uma retomada das questões genéricas acerca do tema.

gônicos, ou talvez exatamente por fazê-lo, em ambos, representa uma consciência aguda a marcar o estranhamento: nas classes baixa diante do entorpecimento do humano, nas classes elevadas ante ao silenciamento do ontológico. Dessa forma, propomos a leitura da obra e vida da escritora como resultado de atos conscientes que resgatam princípios humanitários.

O percurso da dignidade

O entendimento do conceito de *dignidade* remonta um longo período de tempo. Em nossa tradição ocidental, tal noção começou a ser estudada no classicismo. Aristóteles e Platão analisavam a questão sob uma ótica antropológica, segundo "as tradições platônica e aristotélica, a *dignidade do homem* seria proporcional a sua capacidade de pensar e conduzir a própria existência desde a razão" (SOARES, 2012, p.3). Posteriormente, no período cristão o entendimento de dignidade apresentou-se impregnado de valores teológicos. Para os estudiosos da idade média, esse conceito estava associado à natureza divina do homem. Assim, nesse período, "A *pessoa* é a expressão da dignidade e da nobreza da natureza racional. E esta nobreza não é uma coisa acidental, mas pertence à sua essência. Cada homem, em particular, foi criado por Deus não seguindo o modelo da natureza, mas unicamente o modelo da própria realidade divina" (SOARES, 2012, p.5).

Immanuel Kant (1724-1804), a partir do século XVIII, lança novos olhares éticos para o conceito de

dignidade. Segundo os apontamentos de André Soares (2012) muitas são as divergências, entre os estudiosos, em relação à temática da *dignidade humana* kantiana. Embora algumas interpretações da obra de kant apontem para a concepção de que esta virtude esteja centrada na capacidade de *autonomia* (SOARES, 2012, p.10),acreditamos que, no percurso das inúmeras análises, os estudos contemporâneos, ganham significativa relevância por contestar essa afirmação. Tais contestações, longe de desconsiderarem as contribuições de Kant, lançam novas perspectivas sob o conceito de *dignidade humana*. Nessa direção, o percurso entre os "diferentes modelos de dignidade"[5], ganha relevância nas discussões contemporâneas que cedem lugar a proposição de que o fundamento da dignidade é a capacidade de "dar-se fins", descrita com clareza por Kant em sua obra *Fundamentação da metafísica dos costumes*(2007), e não a autonomia.

A seriedade e a coerência dos estudos auxiliaram a permanência dessa teoria, proporcionando que inúmeras pesquisas pudessem surgir. Entre elas, os estudos de Camati e Dalsotto (2013) buscam elementos ignorados na interpretação de Kant para defender essa questão contrária em relação à autonomia fundamentada na dignidade. Suas defesas giram em torno da seguinte frase de Kant retirada de sua obra *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (GMS): "[...] age de tal maneira que tomes a humanidade, tanto em tua pessoa, quanto na pessoa de qualquer outro, sempre ao mesmo tempo

5 Termo utilizado pelo Professor André Marcelo M. Soares em seu texto Um breve apontamento sobre o conceito de dignidade da pessoa humana. Disponível em:<http://www.presbiteros.com.br/site/um-breve-apontamento-sobre-o-conceito-de-dignidade-da-pessoa-humana/>. Acesso em: 10 de março de 2016.

como fim, nunca como meio" (KANT, apud CAMATI; DALSOTTO, 2013, p. 129). Segundo eles, a citação de Kant, além de categorizar a humanidade, em sentido universal, torna claro que "a dignidade humana está fundada não apenas na autonomia, como também na capacidade do ser racional de dar-se fins e não tão somente na sua autonomia" (CAMATI; DALSOTTO, 2013, p. 133).

As divergências entre as interpretações de Kant em relação à dignidade humana, segundo Camati e Dalsotto, são decorrentes da não consonância da leitura estrita da dignidade com outras obras de Kant. Ao analisar o imperativo categórico[6]da humanidade como um fim, eles chegaram a conclusão de que, o fato de sermos humanos racionais já nos garante a dignidade, pois somos um fim em nós mesmos. É o valor absoluto do homem como ser racional, que possui razão e vontade, que pode tornar-se fim em si mesmo (CAMATI; DALSOTTO, 2013, p. 134). Fundamentando sua tese, a citação de Kant nos favorece a compreensão:

> [...] supondo, porém, que haveria algo cuja existência tenha em si um valor absoluto- o que, enquanto fim em si mesmo, poderia ser um fundamento de leis determinadas-, então encontrar-se-ia nele e tão-somente nele o fundamento de um possível imperativo categórico, isto é, de uma lei prática. Ora, eu digo: o homem- e de modo geral todo ser racional- existe com um fim em si mesmo, não meramente como meio à disposição desta ou daquela vontade para ser usado a seu bel-prazer, mas quanto a outros sempre ao mesmo tempo como fim. [...] (KANT, apud, CAMATI; DALSOTTO, 2013, p. 134).

6 De acordo com Kant em sua obra Fundamentação da Metafísica dos costumes (2013), o imperativo categórico é uma lei prático-moral, da qual se destaca a seguinte frase: "[...] age segundo a uma máxima que possa simultaneamente fazer-se a si mesma lei universal" (KANT, 2007, p. 80). A compreensão dessa lei tem como base o princípio da moralidade que atinge categoricamente a todos, sem nenhuma distinção.

É norteado por essa afirmação que nos convencemos de que a leitura da obra de Kant, em sua amplitude é estritamente necessária para a compreensão de seus conceitos. A defesa não desloca a possibilidade da autonomia para fundamentar a dignidade, mas também não acredita ser ela uma necessidade. O que realmente importa é "a capacidade de propor-se em geral a algum fim" (KANT, apud, CAMATI; DALSOTTO, 2013, p. 135). Embora a teoria kantiana sobre o conceito de dignidade apresente-se como um assunto polêmico e de muitos olhares, é inegável a sua contribuição para a constituição da moral e ética de todo ser humano, principalmente para fundamentar "a constituição universal dos direitos humanos" (CAMATI; DALSOTTO, 2013, p. 138). Suas teorias demonstram a grandeza de sua "boa ação": igualar os ser humanos em respeito a toda humanidade instaurando uma "receita" para o bem viver. Dessa forma, partindo do entendimento do que constitui a essência do conceito de dignidade para Kant, daremos seguimento à análise da obra de *Quarto de Despejo.*

Os espaços e os confrontos de Maria

Em sua narrativa, Carolina Maria de Jesus remonta um período de aproximadamente cinco anos. Seu diário se inicia dia 15 de julho de 1955 e se finaliza em 31 de janeiro de 1959. Conforme o organizador da obra, Audálio Dantas, os originais constavam de vários cadernos manuscritos que foram compilados para dar ao texto uma feição narrativa coesa. Nela, na frase de abertura, a

autora apresenta-nos sua maior e incontinente inimiga: a fome. A trajetória de vida retratada no diário pauta-se pelo esforço constante e desumano de aplacá-la, como também pela tentativa, sobre-humana, de superar as mazelas advindas da miséria. Morando sem São Paulo, em um barracão na favela do Canindé, sem calçados, com pouquíssimas roupas, Carolina vê sua existência tragada por um cotidiano que contempla a espera infindável na fila da água, a contínua busca de resíduos que, vendidos, rendem-lhe o mínimo para a sua sobrevivência e a de seus três filhos. Mulher, negra, mãe solteira, favelada, catadora de lixo, praticamente sem formação escolar, morando entre bêbados, prostitutas e delinquentes, alimentando-se do lixo e no lixo, o espaço destinado à Carolina é literalmente às margens da sociedade.

A figura de Carolina Maria de Jesus, carregando a insígnia de uma mulher "apostrofada", segundo Germana Henriques, em entrevista concedida ao programa *Tirando de letra*, da UnBTV[7], traz à tona toda a riqueza de uma historiografia literária que nos permite transitar por diferentes vieses, mas que comungam entre si. É no interior desses caminhos que se entrecruzam que sua postura de constante reflexão, indagação e estranhamento em relação à sua existência, devido a uma experiência de vida bastante singular, será depreendida pela necessidade de (re)construir a sua identidade. Nesse sentido, o *outro* tem fundamental importância na constituição e consolidação do seu papel de grande representatividade

7 Entrevista com a profa. Germana Henriques, realizada pela UnBTV, sob o título: Carolina Maria de Jesus, realizada no dia 10 de set. de 2012, contendo três blocos.

entre a sociedade e "seus iguais"[8]. Esse processo de alteridade em Carolina de Jesus confere a sua obra um teor ainda mais abrangente, pois é a partir dessa trajetória que a demarcação dos espaços culturais, assumidos por sua postura, será pontuada, problematizada e definida.

É no sentido de se analisar e compreender essa tortuosa estrada, que faz emergir com intensidade as questões de gênero, classe e raça, proporcionando a riqueza da obra de uma escritora marginalizada, que direcionamos nossas análises e vinculamos o reconhecimento desses procedimentos ao seu processo de alteridade. Se em seu espaço interno a escritora já se percebia marginalizada, em seu espaço externo essa percepção era ainda mais latente, pois o confronto com essa realidade permitia à escritora a possibilidade de uma coleta para além do orgânico: a coleta externa de uma matéria bruta norteada pelos preconceitos e pelas diferenças sociais e políticas; e a interna, que extraia de si o substrato, a essência transformada pela resistência de seu inconformismo. É contrariando essa lógica da conformidade, que Carolina revela uma extraordinária capacidade de resistir a esse contexto e de superá-lo.

Munida de seu discurso combativo, a *mulher* "apostrofada" marca com destreza a sua representatividade no contexto literário feminino, mesmo diante do cerceamento imposto pelo patriarcado. A escritora, subvertendo a lógica masculina, reage discursiva e incessantemente contra as mazelas de uma sociedade resignada, por intermédio de uma escrita inconformada

8 Essa expressão será utilizada, na obra, para igualar Carolina Maria de Jesus à comunidade que reside na favela.

com sua realidade. O fato de ser mulher, mãe solteira e uma escritora nata, habitando sob o mesmo teto de uma cultura patriarcal, não intimidou suas produções, ao contrário, sua escrita testemunhal e racionalmente provocativa refuta toda e qualquer reflexão sobre o retrógrado conceito de inferioridade atribuído à mulher em relação ao homem, e contribui para romper com a hegemonia masculina na historiografia literária. Nesse contexto, cabe-nos explicitar, sob as bases de um breve levantamento histórico, os discursos produzidos sobre o conceito de racionalidade da mulher, ao longo dos séculos, bem como o estabelecimento do cânone, no intuito de compreendermos a atmosfera que envolvia a existência de Carolina de Jesus, e as barreiras com as quais se deparava para demonstrar sua força, seu posicionamento e encontrar seu espaço na literatura.

Rita Terezinha Schmidt (UFRGS), em seu artigo, *A história da literatura tem gênero? Notas do tempo (in) acabado de um projeto*(2013) aborda assuntos bastante pertinentes em relação à representação da mulher no contexto histórico da literatura. A pergunta inicial de sua obra, atrelada ao título, *A história da literatura tem gênero?* é o pontapé inicial para promover a reflexão em relação ao(s) gênero(s) de composição da literatura, e para repensar a representatividade do tradicionalismo literário já estabelecido. Baseada em investigações aprofundadas, no que se refere à historiografia literária, Schmidt constata que a história da literatura, principalmente a brasileira, restringiu-se ao cânone patriarcal. Observação solidificada pela ausência de estudos voltados a dominação masculina na

produção historiográfica, e a sua herança "homosocial" e "monocultural" que contribuiu para a divisão de gêneros e instituiu poder ao gênero masculino.

Esse domínio literário, canonizado pelas instituições sociais mais representativas da sociedade, registra em sua historiografia as diferenças do binarismo masculino/feminino e a ínfima representatividade da mulher. Segundo Rita Schmidt, "um dos primeiros textos a codificar as diferenças de gênero para definir quem é quem na polis é o texto *Política* de Aristóteles" (SCHMIDT, 2013, p.4). Nessa obra, Aristóteles discorre sobre as diferenças entre homem e mulher no contexto social de uma classe específica, a classe dos cidadãos. É importante ressaltarmos que nesse período os humanos eram divididos entre cidadãos livres e escravos e, embora as mulheres tivessem o poder de procriação, para o bem e a constituição da sociedade, elas não detinham o poder do logos, pois não eram consideradas capazes de atitudes racionais que pudessem elevar, tanto a si mesmas como a coletividade para o bem.

Ao afirmar que no homem predomina a razão e na mulher essa capacidade cede à força do irracional, além de definir o valor das contribuições no interior da polis, ele também reafirma o poder masculino desse binarismo. A esse aspecto somam-se a filosofia patriarcal de Derrida, em que a mulher é vista como um espectro e seu discurso ignorado, e a psicanálise freudiana em seu papel que reduz a mulher a um corpo biológico materno, além de considerá-las incapazes para o trabalho da cultura por acreditar que seja um assunto exclusivamente masculino. (SCHMIDT, 2013).

Na história da literatura, a escrita masculina sempre foi a mais privilegiada e a mais valorizada em termos de comercialização e instituição de seus cânones. Essa afirmativa é reforçada quando constatamos que no passado, as escritoras utilizavam pseudônimos para que seus textos pudessem ser publicados, o que não é o caso de Carolina. Esse exercício do poder, que excluía a autoria feminina, principalmente no Brasil do século XIX, inscreve-se sob a intenção de criar uma identidade nacional que busca afirmar sua autonomia e soberania em relação à metrópole. A concepção romântica do "todos em um", que objetivava aproximar as diferenças entre os sujeitos, lançando um olhar mais específico para os costumes, para as raças e, principalmente, para os nativos, na tentativa de homogeneizar a cultura e a sociedade brasileira, "gerou as formas de exclusão de voz, presença e representação no processo de construção da identidade" (SCHMIDT, 2000, p.85).

Na esteira dessas concepções, a sociedade do século XX, embora distanciada por um século, trazia em suas raízes, os resquícios de uma cultura esforçada em cercear as diferenças. Fruto dessa geração marcada pela desigualdade e vítima dessa violência "perpetrada pelo outro"[9], Carolina Maria de Jesus, rompe as barreiras do antigo conceito de irracionalidade feminina e produz uma escrita coerente, racional e intensamente verdadeira, mesmo em face de seu baixo grau de escolaridade, em forma de denúncia contra a violência feminina, o preconceito racial e a desigualdade social, sempre

9 Expressão utilizada por Rita Schmidt em seu artigo **A história da literatura tem gênero?** Notas do tempo (in) acabado de um projeto (SCHMIDT, 2000, p. 96).

no intuito de ser alcançada. Em seu diário, a vida de Carolina e tantos "*outros*" marginalizados foi registrada sob a arguta observação de uma *mulher* inconformada com o preconceito e a resignação de sua classe, principalmente, de mulheres que se submetiam a violência de seus maridos. Seus registros, muito além de um simples relato dos acontecimentos quase diários presenciados pela escritora, demonstram a transformação de suas aversões em ideologias, e a violência contra a mulher é uma delas. Essa violência que se faz pela imposição masculina e a resignação feminina é descrita, em seu diário, sob um constante inconformismo.

Nessa direção, cabe destacar o texto de Anselmo Peres Alós intitulado *Histórias entrelaçadas: redes intertextuais em narrativas afro-brasileiras*(2011), que investiga o processo de construção de identidade através dos possíveis diálogos entre as obras das escritoras Conceição Evaristo (2006), Maria Firmina dos Reis (1859) e Carolina Maria de Jesus (1960), destacando os conflitos de classe e de raça enfrentados por mulheres negras. Em sua abordagem, a escritora de *Quarto de despejo* traça uma avaliação crítica em relação às mudanças que poderiam ser realizadas pelas mulheres Para ele, embora vitimadas, não deixam se de se portarem como agressoras, pois estendem à narradora e a seus filhos a violência destinada a elas, (ALÓS, 2011, p. 118), permitindo que este deprimente espetáculo seja transformado em normalidade. Sua postura incisiva e resistente ante ao inconformismo de sua realidade e seu desejo de denúncia, atrelada a intolerância da opressão masculina sofrida por inúmeras mulheres da favela, encontra resposta na hos-

tilidade de seus iguais. O fato de a escritora, por escolha própria, não estar sob o jugo de uma presença masculina, sem estar sujeita as mesmas humilhações e agressões, e ainda, denunciar, por intermédio de sua escrita, todas as mazelas de uma comunidade que, promovendo "cenas desagradáveis" forneciam "argumentos" para sua narrativa, era considerado um motivo para incitara violência pela naturalização e o conformismo. É pelo desprezo desse conformismo, expresso na seguinte passagem: "A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses" (JESUS, 1960, p. 10), que Alós apresenta sua defesa em relação a escritora:

> o que impede a narradora de *Quarto de despejo* de se apiedar da situação de opressão das outras mulheres da favela não é a insensibilidade ao feminismo ou às políticas de gênero. Pelo contrário, o individualismo e a indiferença da narradora são proporcionais ao quanto estas mulheres a oprimem, em função de ser negra, em função de não ter marido. A recusa desta narradora em se mostrar solidária com estas mulheres deve ser lida, no nível da organização discursiva, como um profundo posicionamento político, uma vez que ela manifesta simultaneamente consciência de que a opressão que sofre é dupla, pois está vitimada pelos imperativos patriarcais tanto quanto pelos pressupostos da opressa racial. [...] (ALÓS, 2011, p. 119).

É impulsionada por essa "tranquilidade" que Carolina de Jesus preenche os espaços vazios dos velhos cadernos encontrados no lixo com sua escrita resistente, utilizando-a como arma de denúncia contra o sentimento de duplicidade dessa opressão e a resignação dos oprimidos. É o confronto com essa assimilação legitimada e imposta sem grandes resistências, que mantém às margens mulheres, negros, pobres e favela-

dos, que se desvela, em seu olhar inquisidor, um mundo partido em hemisférios antagônicos: o da cidade e o da favela. De um lado, habita a indiferença ante o desumano, de outro, a alienação do humano:

> [...] estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. [...] (JESUS, 1960, p. 37).

Essa alienação do humano é uma das premissas que conduzem sua obra ao nível da denúncia, do testemunho de uma vida norteada pela desigualdade. O fato ser mulher e negra traz à cena da literatura brasileira a história da constituição de um povo marcado por um domínio que, ao longo dos séculos, demonstrou seu poder arbitrário e intensamente repressivo a uma classe específica, principalmente no que concerne ao âmbito social e cultural. O recontar dessa trajetória tem em seu cerne as características de uma nação, cujo progresso inicial entrelaçou à história a história de uma das camadas mais oprimidas incorporadas a sociedade brasileira: os negros africanos trazidos ao Brasil para serem escravizados. Nesse mesmo contexto, homens, mulheres, crianças, que pela cor da pele, eram obrigados a deixar o seu país e suas famílias, foram expostos a uma das maiores atrocidades executadas por seus iguais. Igualdade esta que não encontrava eco na mentalidade das classes que detinham um poder aquisitivo mais elevado.

Recobrando a premissa maior de uma sociedade que se constituiu como nação, Carolina de Jesus, que

revelava os traços de suas raízes afro-descendentes, encontra na literatura a sua forma de demonstrar, sob o olhar do marginalizado, a existência de uma identidade inviabilizada pelo preconceito. Sob a luz dessas experiências, ela registra em seu diário a luta pela sua sobrevivência de uma mulher negra e pobre, e as experiências dos favelados ao seu redor, bem como as dificuldades que os impediam de transitar pela "sala de visitas". Em seus relatos podemos encontrar alguns registros que trazem uma referência a esse movimento repressivo:

> **13 DE MAIO:** Hoje o dia amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. Nas prisões os negros eram os bodes expiatorio. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com despreso. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz. Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. [...] E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual- a fome! [...] (JESUS, 1960, p. 27).

Suas narrativas, embora marcadas pela representação de uma *mulher negra* que sonhava em ter uma vida mais digna, têm sido alvo de inúmeros debates em relação à defesa ou não da "causa negra" em sua obra. O professor de Antropologia da UFU, José Carlos Gomes da Silva, em seu artigo *História de vida, produção literária e trajetórias urbanas da escritora negra Carolina Maria de Jesus* (2007)**,** pontua a observação de alguns pesquisadores que consideram a postura ambígua da escritora em relação à discriminação racial por trazê-las ao centro, mas não defendê-la, demonstrando, dessa forma, o mesmo conformismo "dos negros excluídos da economia urbana em relação ao racismo". (SILVA, 2007, p. 15).

Embora o desenvolvimento da narrativa de Carolina de Jesus não apresente como foco a "causa negra" propriamente dita, a autora, privilegia o negro em sua posição marginalizada, criando uma literatura essencialmente afro-brasileira, pois como bem caracteriza Eduardo de Assis Duarte (2008)é a partir da conjunção entre temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público que se pode "constatar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude" (DUARTE, 2008, p. 21).

Observando sua obra, podemos perceber que essas "constantes discursivas" apresentam-se como elementos arquitetônicos para configurar seu discurso resistente e sua luta cotidiana contra a negligência política. Apesar de estarmos diante de questões controversas e potencialmente favoráveis a estudos mais aprofundados, nossas análises perseguem a mesma linha de pensamento de Silva:

> assumimos que Carolina falava do ponto de vista dos marginalizados e que o discurso racial que proferiu deve ser lido no contexto político da segregação urbana. [...]De fato, a escritora encontrava-se distanciada dos segmentos negros politicamente engajados. Mas embora não se expressasse por meio de um discurso peculiar à militância negra, sabia que a situação dos afrodescendentes na favela era especial e que apenas aparentemente a pobreza nivelava a todos. Percebia que os pobres viviam indistintamente os mesmos dramas da fome, miséria, doenças e alcoolismo, mas entendia que o preconceito racial tornava a luta pela sobrevivência mais dramática do ponto de vista dos negros. [...](SILVA, 2007, p. 15-16).

A obra, classificada como um "auto- retrato da miséria humana" [10] direciona nosso olhar para a intrínseca relação consolidada, a partir desse romance, com os as-

10 Expressão utilizada pelo professor José Carlos Gomes da Silva (2007).

pectos sociais que segregam as classes mais desprovidas da sociedade. Foi a partir do antagonismo desse confronto entre o "quarto de despejo" e a "sala de visitas", que as bases de sua alteridade foram alicerçadas. A intransitividade social que a impedia de integrar os espaços públicos com dignidade, auxiliada pela força do preconceito, foi a mola propulsora que contribuiu para a constituição do seu poder de ação e representação na sociedade.

Esse tráfego quase invisível pela "sala de visitas", que proporcionava o vislumbre de um horizonte possível, ainda que impossibilitado por imensas barreiras e desejoso por um espaço igualitário e mais apropriado a condição humana, ou, pelo menos, de aproximar-se de uma realidade *outra* que só parecia pertencer a classes mais distintas, aliados a sua consciência de deslocamento no espaço marginalizado destinado às categorias subalternas da sociedade, criou um espécie de bem comum. Segundo as considerações de Zilá Bernd em seu livro *Literatura e identidade nacional* (1992),

> as literaturas dos grupos discriminados- negros, mulheres, homossexuais- funcionam como um elemento que vem preencher os vazios da memória coletiva e fornecer os campos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de auto-afirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação. [...] o discurso literário produzido nessas circunstâncias é marcado pelo desaparecimento do 'eu' em favor de um nós coletivo. [...] (BERND, 1992, p. 13).

Portanto, esse processo que se desencadeia sob uma aparência subjetiva reporta-se, no interior do seu discurso, especificamente para a coletividade e, dessa forma, contribuindo na criação de novas identidades. Seu olhar duplamente interior capturou com intensidade os

conflitos, estimulando o seu dever em relação ao outro e o direito de exercer a sua dignidade. São essas relações entre o Eu e a devastadora realidade agasalhadas pela escritora, que constituem sua inquietante luta contra a injustiça social que afetava com maior intensidade a classe marginalizada de mulheres, pobres e negros. Essa trajetória de lutas e resgates, que situa Carolina de Jesus em um contexto histórico-literário articulado para a constituição dessas identidades, é concebida por uma essência humanizada, fruto de seu processo de alteridade que se dará nos espaços antagônicos habitados pela escritora. É a partir dessa capacidade de pertencimento que as reflexões, decorrente de seu olhar observador, podem ser condensadas e transformadas em possíveis atos realizáveis.

A intrusa na sala de visitas e a percepção de seu contexto social e político

Para definir esses dois territórios a escritora elege ambientes: a cidade, como sala de visitas e a favela, quarto de despejo. A comparação é simples, mas eficiente e adequada. No primeiro encontraremos os políticos, os industriais, os comerciantes, as senhoras de sociedade, principalmente, não a premência fome, mas o refinamento do paladar. A relação de Carolina com esse universo é de consciente inadequação, pois nele se reconhece estrangeira. A percepção do deslocamento representa o ponto agudo que motiva a reflexão sobre a sua condição e a de todos aqueles banidos da "sala de visitas". No dia 19 de maio ela escreve:

> quando vou na cidade tenho a impressão que estou no paraizo, acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas e alimentadas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos viajantes que ignoram que a cidade mais famosa da América do sul está enferma. Com suas úlceras. As favelas. [...] (JESUS, 1960, p. 37).

Carolina insere-se, quase furtiva, no espaço do outro e, ao fazê-lo, recolhe a essência que condiciona as disparidades. Desse sombrio trânsito, emerge o "farol" que lhe orienta o caminho e ilumina a consciência: Carolina entende. Esta compreensão transforma-se na "pedra de toque" de sua existência. Compreender não é aceitar. O entendimento representa a força propulsora que motiva sua recusa, que a impele ao contínuo questionar, ao incessante estranhar, a não silenciar.

> levantei nervosa porque eu queria ficar em casa, mas não tinha nada para comer. Será que só eu levo essa vida? O que posso esperar do futuro? Um leito em Campos do Jordão. Eu quando estou com fome quero matar o Jânio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Juscelino. A fome corta o afeto do povo pelos políticos. [...] (JESUS, 1960, p.56).

Em sua narrativa, a escritora descreve a "sala de visitas" habitada por personagens os quais elege como símbolos, tanto da indiferença como da negligência. Pela posição que ocupam tornam-se, também, responsáveis pela miséria que a assombra. Dentre eles, os "representantes do povo" têm posição de destaque: *"O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo e nas crianças"* (JESUS, 1960, p.31).

A visão aguçada de Carolina perscruta a lógica da política e penetra na essência do sistema. Não atribui responsabilidades apenas à inércia dos governantes. O que ela detecta, com aguda precisão e imenso desencanto, é a falência da própria estrutura.

> - É que eu tinha fé no Kubstchek. / - A senhora tinha fé e agora não tem mais/ - Não, meu filho. A democracia está perdendo seus adeptos. No nosso país tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia (JESUS, 1960, p.39).

A análise do contexto político revela que Carolina compreende-se em um meio que ignora suas privações e desdenha de sua miséria, segregando-a cada vez mais, limitando-a ao espaço do desamparo. Essa compreensão amadurecida da situação política e econômica de seu país é o resultado de sua percepção como indivíduo social marginalizado, advinda de suas próprias experiências e associadas às informações de jornais e revistas que recolhia do lixo. Maior do que a percepção de um país enfraquecido, era a sua tentativa de sobreviver a esse sistema corroído pela desigualdade social. A escritora, em sua narrativa testemunhal, apresenta-nos o contexto social e político de um governo marcado por inúmeras derrotas.

Tendo início em julho de 1955, *Quarto de despejo* incorpora à literatura o olhar singular de uma escritora que traz consigo os reflexos de uma sociedade que sofria as consequências da alta inflacionária, no governo de Getúlio Vargas, colaborando para a desestruturação do país. Com a queda de Vargas, seguida de seu suicídio, o país fragilizado e com poucas esperanças, encontrou em Jus-

celino Kubitschek, que assumiu a presidência em outubro de 1955, a possibilidade de condições melhores de vida.

Em comparação com os últimos meses, relativos ao governo de Vargas, no período de JK a estabilidade política foi alcançada. “Mais do que isso, foram anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico, pelo sonho realizado da construção de Brasília. Os ‘cinquenta anos em cinco’ da propaganda oficial repercutiram em amplas camadas da população” (BOSI, 2014, p. 233). Sob as bases de um governo moldado em enfatizar e promover o “desenvolvimento e a ordem[11]”, ou seja, modernizar e organizar o país em todos os setores, Carolina de Jesus viveu a esperança dessa mudança proclamada. Porém, suas expectativas não correspondiam ao plano relativo a sua classe social. Abandonada e desiludida no “quarto de despejo”, favela do Canindé, local para o qual foi levada enquanto moradora de rua, em um movimento de “limpeza social” do governo anterior, a escritora percebe-se iludida e injustiçada em um contexto social marcado por uma desigualdade “invisível”.

O desenvolvimento que se estruturava em torno das propostas governamentais da época provocou um período de intensos gastos governamentais, no intuito de sustentar esse programa, “resultando em crescentes déficits do orçamento federal”, gerando o avanço da inflação (BOSI, 2014, p. 238).Nesse processo de modernização, as existências periféricas não encontravam eco nas pautas governamentais. Eram mulheres, negros e pobres,

11 Segundo Alfredo Bosi, Juscelino Kubitschek “começou a governar enfatizando a necessidade de promover ‘desenvolvimento e ordem’, objetivos gerais compatíveis com os das Forças Armadas” (BOSI, 2014, p. 234).

que marginalizados, traziam em si as marcas do esquecimento, do abandono e da falência humana. Seus olhares opacos o impediam de atender com satisfação uma das camadas mais desprivilegiadas da sociedade, obrigando-os a habitar o "quarto de despejo" sob condições subumanas. Era o retorno, ainda que disfarçado de modernização, de uma política histórica e preconceituosa, que colocava sob o mesmo teto, unidos em suas desesperanças, negros, pobres e mulheres, categorias distintas, porém classificadas em um contexto de repressão.

Essa indiferença não é prerrogativa apenas desse segmento. Na sala de visitas instalam-se também outros grupos. Dentre eles, não escapa ao olhar sagaz da escritora, a inação dos comerciantes, que representam para ela a elite econômica, e por isso, possuem sua parcela de responsabilidade. O que os define é a repetição da postura de isenção e desprezo ante as privações da população. A guisa de exemplo, vejamos:

> o João entrou com dor de barriga percebi que foi por ele ter comido melancia deturpada. Hoje jogaram um caminhão de melancia perto do rio. [...] Na minha opinião os atacadistas de São Paulo estão se divertindo com o povo igual ao Cesar quando torturava os cristãos. Só que o Cesar da atualidade supera o Cesar do passado. Os outros eram perseguidos pela fé. E nós, pela fome. Na época os que não queriam morrer deixavam de amar a Cristo. Mas nós não podemos deixar de comer. [...] (JESUS, 1960, p. 140).

Trazendo em si o reconhecimento de uma individualidade diferenciada, e a apreensão profunda da realidade que a cerca, Carolina de Jesus reage a essa situação protestando contra toda e qualquer forma de repressão através de sua literatura, na tentativa de

mantê-la viva. O entendimento dessa lógica, que rege as disparidades na estrutura social, mais do que desalentá-la, motiva a estruturar um discurso de não aceitação. Ela recusa o papel de vítima, apropria-se da autoridade legada pela experiência para, através da escrita, denunciar. Sua voz acusa mais do que a miséria, as disparidades e a negligência. O que revela, de maneira sutil e contundente, é mais profundo e assombroso. Carolina expõe a falência da civilidade, o embotamento do humano. Sua enunciação desvela uma lacuna profunda e escura na tessitura social, mais grave e inumana que a indiferença; a omissão:

> quando um político diz nos seus nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar nossas condições de vida pedindo nosso voto, prometendo congelar os preços, já está ciente que abordando este grave problema ele vence nas urnas. Depois se divorcia do povo. Olha o povo com os olhos semi-cerrados. Com um orgulho que fere nossa sensibilidade. [...] (JESUS, 1960, p.39).

Sua percepção politizada acerca dessa desigualdade social proporcionou transformar sentimentos em palavras, através de sua literatura testemunhal, que objetivava registrar “de dentro” as consequências desse abandono.

Carolina de Jesus no quarto de despejo: existir, a que será que se destina?

Diariamente Carolina transita em espaço opostos, por onde quer que vá, carrega consigo a genuína consciência que lhe impele à perplexidade. Em função disso,

independente dos territórios que habite, ela sabe-se forasteira. A sensação de inadequação não a persegue apenas na sala de visitas, em qualquer cômodo dessa casa, se vê condenada a existir em resistência. Na favela, Carolina também é intrusa, porém lá, não é segregada por sua indigência ou cor, está entre os seus. Carolina é o outro para "os outros" por não resignar-se, não brutalizar-se, não contaminar-se, principalmente, não silenciar. Se a presença de Carolina na sala de visitas podia ser ignorada por seus ocupantes, no quarto de despejo é temida. Um temor que se disfarça em desdém e desprezo.

> quando as mulheres feras invadem o meu barraco, os meus filhos lhes joga pedras. Elas diz: que crianças mal educadas. Eu digo:- Os meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não podem compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. Tudo que vocês me fazem. E vocês com essas cenas desagradáveis me fornecem argumentos. [...] Ela disse: A única coisa que você sabe fazer é catar papel. Eu disse: cato papel. Estou provando como vivo. [...] (JESUS, 1960, p.21).

A oposição que a autora encontra no Canindé resulta de sua contrariedade em relação às práticas de vivência desse grupo. Carolina compreende a potência alienadora da privação que abarca fome, abandono, falta de perspectiva, desamparo e desalento, porém, para ela essa miséria generalizada que a toca tanto quanto os outros, não justifica o embrutecimento. Carolina percebe-se como alguém que possui o discernimento do correto e do errado, onde tais valores foram suplantados por existências de carência. A escritora penaliza-se, porém a piedade não é suficiente para demovê-la de suas convicções. Em seu diário, repetidamente, ela expõe a sensação de

"mal estar" que lhe causa viver na favela. A sujeira, a violência, a promiscuidade, o alcoolismo, o ócio entendido como prêmio, a alienação festejada, a repugnam.

Miséria e ignorância se retroalimentam e geram a violência e a alienação. Dentre todas as situações limite que descreve, três são recorrentes: o alcoolismo disseminado como propulsor da violência, a promiscuidade das mulheres e as agressões, brutais e contínuas, de que se tornam vítimas passivas. A família que Carolina tanto presa, esfacela-se na favela:

> o pior na favela é o que as crianças presenciam. Todas crianças sabem como é o corpo de uma mulher. Porque quando os casais se embriagam, brigam, a mulher para não apanhar mais, sai nua na rua. Quando começa as brigas os favelados deixam seus afazeres para presenciar o bate-fundos [...] Depois começam os comentários entre as crianças e ecoa-se as gargalhadas estrepitosas. Tudo que é obsceno pornográfico o favelado aprende com rapidez. [...] Tem barracão de meretrizes que praticam suas cenas amorosas na frente das crianças. [...] (JESUS, 1960, p. 46).

Em seu barracão, isolada, a catadora escreve porque reconhece que sua consciência é uma arma ameaçando a todos nessa grande casa que se estende da favela à cidade. Ao mesmo tempo, ela é também seu escudo contra o entorpecimento. Para refugiar-se desse constante combate, Carolina escreve e sonha e canta com seus filhos e dança em sua casa, permite-se à fantasia: "Eu, que sou exótica, gostaria de recortar um pedacinho do céu estrelado para fazer um vestido" (JESUS, 1960, p.109). Evade para nutrir-se e, assim, resistir e agir. Sua literatura, impregnada de denúncias, resulta de sua continua reflexão, estranhamento e inato senso de dever. Escrever é, ao mesmo tempo, força motriz e válvula de escape.

Inquilina no quarto de despejo, Carolina de Jesus, em sua escrita silenciosa, porém contundente, transcreve para o seu livro-diário inúmeros registros da decadência humana. É dessa forma, que a escritora nos concede a compreensão de uma literatura que se inscreve sob as bases de uma narrativa de testemunho, agregando elementos que, utilizados como suporte para a execução de sua obra, estão inseridos nas diversas propostas que se propõem a defini-la. A narrativa testemunhal da autora de *Quarto de despejo* "se apresenta como condição de sobrevivência" [12]por advir de uma "situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar" (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

É no decorrer dessa urgência, que a escritora, permitindo-se transitar pelos espaços que proporcionam uma escrita autêntica, marca uma literatura que busca romper o limite da violência sentida e presenciada, porém, muitas vezes, resignada ou indubitavelmente massacrada pela visão opaca de uma sociedade que insiste em manter às margens as classes subalternas. Por escolher a vida, Carolina de Jesus, encerra-se na proposta de uma "literatura de urgência" que se define no contexto testemunhal como bem explicita Alós (2009),

> a narrativa de testemunho pode ser compreendida como um escrito dotado, ao mesmo tempo, de um *caráter documental* e de um traço de *ficcionalidade*. Margaret Randall chama a atenção para o fato de que a principal característica do testemunho é o elemento intertextual. O gênero *testemunho* apresenta imbricadas relações com outros gêneros de escri-

12 Expressão utilizada por Marcio Seligmann-Silva em seu artigo Narrar o trauma- A questão dos testemunhos de catástrofes históricas (2008).

> tura, como a narrativa ficcional, a autobiografia e o *new jornalism* praticado por escritores como Truman Capote e Tom Wolf. Randall preconiza o uso de fontes diretas na construção desse tipo de narrativa. Com isso, entende-se que a legitimidade de um testemunho está na utilização, durante o processo de construção da narrativa, de elementos que evidenciem as *particularidades* de um povo, e não as grandes generalizações. [...] a principal intenção do testemunho é dar visibilidade às vozes silenciadas pelos processos histórico-literários de construção e legitimar determinadas representações culturais desautorizadas. [...] (ALÓS, 2009, p. 142-143).

Nesse sentido, Carolina de Jesus abre espaço para a sua tentativa de reconhecimento, não apenas como um indivíduo subalterno, mas como ser humano. Seus registros, inflamados de ressentimento e resignação objetivam deixar visíveis as fronteiras internas, como também reafirmar uma identidade dentro desse espaço atravessado pelo preconceito. Dessa forma, a escrita tem papel fundamental para descrever os mecanismos dessa reconstrução, pois, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2002), a escrita, podendo "traduzir - transcrever - a linguagem oral, se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade" (GAGNEBIN, 2002, p. 128). Tal exercício constitui-se como uma forma de demarcação de seu espaço e sua identidade: a de uma "mulher apostrofada" que luta por igualdade e representatividade.

Carolina Maria de Jesus: sob a insígnia da dignidade

Carolina viveu de escolhas conscientes, resultantes da contínua reflexão sobre seu existir, sobre sua condição. Adotou posturas claras de enfrentamento, não pela lei ou pela força, mas pela palavra. Diante das múltiplas dificuldades, acentuadas por sua condição social e pelo preconceito, a escritora, transitando entre a "sala de estar" e o "quarto de despejo", percebe-se intrusa nos espaços que, por direito, deveria trafegar com dignidade. Mesmo diante de sua pouca instrução e, talvez, sem a "noção kantiana" de uma dignidade inerente a condição humana[13], Carolina de Jesus tem consciência de ser ela a detentora de um poder capaz de dar voz as classes mais oprimidas, por isso insiste em relatar suas vivências e lutar por uma vida mais justa e digna para todos. O jurista André Gustavo Corrêa de Andrade (2008), ao descrever sobre o princípio fundamental da dignidade define-a, baseado nas considerações de Ingo Wolfgang Sarlet (2001), da seguinte forma:

> um indivíduo, pelo só fato de integrar o gênero humano, já é detentor de dignidade. Esta é qualidade ou atributo inerente a todos os homens, decorrente da própria condição humana, que o torna credor de igual consideração e respeito por parte de seus semelhantes. [...] (SARLET, *apud*, ANDRADE, 2008, p. 2).

Em sua latente racionalidade, a autora de *Quarto de despejo* reconhece habitar na morada da desigualdade, porém luta com a certeza de pertencer a uma clas-

13 Isto não significa dizer que Carolina de Jesus não tenha noção de também ter uma dignidade, apenas queremos esclarecer que não podemos afirmar que a escritora tenha entrado em contato com o conceito de dignidade concebido por Immanuel Kant. Mas, acreditamos que a autora de Quarto de despejo tinha a plena consciência de que o fato de ser um ser humano já lhe conferia dignidade, e na sequência direito de igualdade social.

se de iguais seres humanos e merecedores dos mesmos direitos. Sua escrita, norteada de críticas sociais e políticas, denuncia o abandono de um Estado que insiste em omitir sua responsabilidade em fornecer condições, no mínimo, básicas para as classes mais desprovidas da nossa sociedade, visto que, "a despeito de todas as suas diferenças físicas, intelectuais, psicológicas, as pessoas são detentoras de igual dignidade. Embora diferentes em sua individualidade, apresentam, pela sua humana condição, as mesmas necessidades e faculdades vitais" (DALLARI, apud, ANDRADE, 2008, p. 3). Apesar de sua narrativa ser altamente subjetiva, por retratar, em sua maioria, suas experiências nesses espaços, é por intermédio do *outro* que se dará a constituição de sua identidade; pela capacidade de ser o outro, apreender os outros, estranhá-los e retratá-los, para que assim, possam/possamos ser melhores.

Nessa concepção, o resgate das teorias kantianas sobre o conceito de *dignidade humana* ganha consistência no que se refere à figura de Carolina de Jesus. Immanuel Kant, ao fazer a distinção entre coisa e pessoa faz a seguinte declaração:

> os seres cuja existência depende, não em verdade da nossa vontade, mas da natureza, têm contudo, se são seres irracionais, apenas um valor relativo como meios e por isso se chamam *coisas*, ao passo que os seres racionais se chamam *pessoas*, porque a sua natureza os distingue já como fins em si mesmos, quer dizer como algo que não pode ser empregado como simples meio e que, por conseguinte, limita nessa medida todo o arbítrio (e é um objecto do respeito). [...] (KANT, 2007, p. 68).

Ao afirmar essa distinção entre coisa e pessoa,

Kant confere ao ser humano um valor absoluto, ou seja, não há nada que possa substituí-lo. Essa qualidade que se sobrepõe a todos os outros seres, de imediato, tem em seu cerne, inerente a essa capacidade humana de racionalização, a virtude que vai caracterizar o princípio da moralidade em Kant: a dignidade. Pois, em suas palavras: "Quando uma coisa tem um preço, pode-se pôr em vez dela qualquer outra como *equivalente;* mas quando uma coisa está acima de todo o preço, e, portanto, não permite equivalente, então tem ela dignidade" (KANT, 2007, p. 77) e são dotados de razão e vontade.

Diante de tais assertivas, concluímos que o fato de sermos racionais, já nos confere a dignidade; é a capacidade de raciocínio que vai produzir a possibilidade de dar-se "fins". Nesse contexto, a escritora, em sua singular capacidade de reflexão, demonstra, através de sua escrita-denúncia, todo seu poder de racionalidade perante suas experiências e a de seus iguais. Este fato, portanto, já lhe confere dignidade.

A dignidade de Carolina de Jesus encontra-se em sua capacidade de "ser humano" no sentido mais puro da palavra. A escritora, diante de todas as dificuldades, renuncia a resignação e age, segundo a sua vontade/livre arbítrio, diante da plena convicção de ser suficientemente digna para também possuir melhores condições de vida, ou simplesmente o básico para sua sobrevivência. Embora em determinados momentos possa parecer que a escritora perde as esperanças e tenha a certeza de estar fadada a uma vida indigna, ela sempre reagecontra essa força alienadora, sua escrita contínua é a prova dessa insistência.

Portanto, é movida por uma necessidade de ação, entendida por Kant como um "dever" pertencente não a uma pessoa específica, mas a todos em igual medida (KANT, 2007, p. 77), que a escritora faz uso da palavra, através de sua escrita, para denunciar a presença insana da calamidade humana. Sua questão primordial é a miséria desencadeada por sua condição subalternizada em uma sociedade que ainda traz as marcas do preconceito racial, social e de gênero. Por isso, movida pela concepção de igualdade, age em prol de uma necessidade que se expressa mais claramente da seguinte forma:

> a necessidade prática de agir segundo este princípio, isto é, o dever, não assenta em sentimentos, impulsos e inclinações, mas sim somente na relação dos seres racionais entre si, relação essa em que a vontade de um ser racional tem de ser considerada sempre e simultaneamente como *legisladora,* porque de outra forma não podia pensar-se como *fim em si mesmo*. [...] (KANT, 2007, p. 77).

Partindo desse princípio, a análise da figura de Carolina de Jesus, sob as bases da teoria kantiana, nos exige retomar o seguinte imperativo: "*Age de tal maneira que uses a humanidade, tanto na tua pessoa como na pessoa de qualquer outro, sempre e simultaneamente como fim e nunca simplesmente como meio*". (KANT, 2007, p. 69). A máxima de Kant, apontada em nossas análises para embasarmos nossa teoria, reconhece a escritora como um ser racional e munido de dignidade.

Essa faculdade, característica de todos os seres humanos, confere *à Carolina de Jesus a consciência* dessa virtude e, consequentemente, a noção de seus "deveres e

direitos” [14] concedidos por essa prerrogativa. O fato de a escritora sentir-se forasteira nos espaços transitados por ela (apesar de consciente de sua dignidade), usar a escrita para denunciar, e lutar para ser reconhecida, pode sugerir uma inversão de nossa defesa, em relação ao imperativo anteriormente referido. De acordo com Kant:

> o fim aqui não deverá ser concebido como um fim a alcançar, *mas sim* como fim *independente,* [...] e não deve ser avaliado nunca como simples meio, mas sempre simultaneamente como fim em todo o querer. [...] Pois o facto de eu, no uso dos meios para qualquer fim, dever restringir a minha máxima à condição da sua validade universal como lei para todo o sujeito, equivale exactamente a dizer: o sujeito dos fins, isto é o ser racional mesmo, não deve nunca ser posto por fundamento de todas as máximas das acções como simples meio, mas como condição suprema restritiva no uso dos meios, isto é sempre simultaneamente como fim. [...] (KANT, 2007, p. 81-82).

As ações de Carolina de Jesus são justificáveis, pois é no uso de seus meios (sua escrita, a figura de seus iguais e a sua própria como elemento de composição de sua obra), que a escritora consente-se a esta utilização (de ser meio), mas não simplesmente. Segundo os estudos de Camati e Dalsotto (2013), a explicitação dessa questão evoca as considerações do filósofo escocês H. J. Paton que utiliza o exemplo do carteiro. Para o fim almejado, entregar a carta, ele tem consciência de ser utilizado como meio, reconhece a intenção de quem a envia, mas não está sendo *simplesmente* um meio. “O carteiro consente em ser meio para que a carta chegue

14 Concebemos a expressão do “dever” como uma obrigação de prezar pela sua dignidade e dos outros. Quanto aos direitos, referimo-nos aos direitos legais que todo ser humano, em toda sua dignidade, deve receber por intermédio das autoridades vigente.

a seu destino, mas não é *simplesmente* meio" (PATON, apud, CAMATI; DALSOTTO, 2013, p. 133).

Portanto, Carolina de Jesus consente em ser meio, mas *não meramente um* meio, pois se reconhece como uma "condição suprema" para o alcance dos fins, pela percepção de "conter em si a finalidade da ação" (RACHELS, 2004, p. 5). Da mesma forma, ao utilizar outros seres humanos, a escritora não intenciona degradá-los, ao contrário, *é pelo "dever de respeito ao próximo"* para garantir o reconhecimento da dignidade de seres que não se percebem como tal. É a moral kantiana, dos deveres e das obrigações do ser humano, que pode ser percebida nas ações da escritora. Dessa forma, as associações de Carolina Maria de Jesus e suas adequações às teorias kantianas partem de uma análise que busca comprovar, no âmbito das discussões sobre a *dignidade humana*, que a escritora, em sua luta diária contra a fome, o preconceito racial e de gênero, e a divisão social, mesmo diante de inúmeras dificuldades e, por muitas vezes, a fraqueza de sua condição atrelada a da fome, trazia consigo a insígnia da dignidade.

Considerações finais

O percurso de vida retratado na obra *Quarto de Despejo* mostra-nos uma catadora de lixo que, ao mesmo tempo, é escritora. Figura exótica e improvável, Carolina de Jesus, longe da personagem de papel, emerge de sua narrativa como a protagonista real de um drama social, histórico, humano: a miséria. Dessa teia narrativa emana

uma realidade cruel que choca e desconforta o leitor. Sabê-la verdadeira, resultado de ações diárias, registradas em mais de vinte cadernos manuscritos, com quase nenhuma possibilidade de publicação, causa-nos estranhamento. Principalmente por reconhecermos que uma das grandes aliadas de Carolina em sua empreitada literária é a realidade. A mesma realidade a constringiu, a consagrou. Se, como disse Guimarães Rosa, "viver é perigoso", poderíamos acrescentar: saber não é menos. Carolina confrontou ambos, o risco de viver e o preço de saber.

O texto de abertura, *oração da dignidade*, ressalta a importância do entendimento como meio de autonomia. Immanuel Kant recupera esse princípio, somando a ele os valores da ação e da vontade para, assim, compor o princípio da dignidade. A trajetória de Carolina perpetua e intensifica o poder dessa virtude, pois a escritora "vira -lata" resgatou-a no improvável e a carregou dentro de si.

A nós, seus leitores, cabe resgatar sua história, perpetuar sua obra, pois representa, ao mesmo tempo, a nossa história. A voz de Carolina, em 1960, denunciava uma realidade conhecida, mas convenientemente ignorada. O que faz sua figura *sui generis* é a autoridade de que se investe para declarar. Por isso, o poder de seu discurso é contundente. Reside nele outra prerrogativa, assustadora, a atemporalidade. Descreve um Brasil que era e ainda é uma trajetória secular de pobreza, violência, manipulação, omissão, privilégio e corrupção: de alternos que geram subalternos. Um legado que persiste e por isso, exige de nós postura, consciência e ação. Uma das grandes lições de Carolina, talvez seja estão pior risco é desistir:

> quando o arco-íris surgia eu ia correndo em sua direção. Mas o arco-íris estava sempre distanciando. Igual aos políticos distante do povo. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cansar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. [...] (JESUS, 1960, p.131).

O historiador Meihy aponta, como uma das razões do apagamento da obra de Carolina de Jesus, a implementação da ditadura militar da década de 60. Segundo ele "sua mensagem de crítica social era inadequado ao padrão proposto pelo golpe militar de 1964", o pesquisador assevera que a autora fora vítima de uma censura "branca", pois "seu livro foi evitado pelos editores que o viam perigoso e passível de uma censura" (MEIHY apud SOUSA, 2012, p.19).

Ao lermos suas obras, especificamente, *Quarto de despejo* e, inserindo-as no contexto ditatorial, é possível compreender a lógica que determinou o silenciamento da escritora. Além de denunciar a omissão dos políticos, a indiferença das elites e a inação dos excluídos, Carolina tornava-se também inadequada ao projeto político administrativo promulgado pelos militares. Ela retratava um Brasil que necessitava menos de uma nova capital arquitetônica e mais de saneamento básico. Para catadora de lixo o slogan "Brasil: ame-o ou deixe-o" era sem sentido. Não havia nada que a levasse a amá-lo, como também não havia condições de deixá-lo. Por isso seu apelo à luta por melhores condições torna-se genuíno, ele é mais do que a expressão dos anseios de uma nação, reflete as necessidades de um povo.

Em 2015 foi comemorado o centenário do nasci-

mento de Carolina de Jesus. Apesar de organizarem-se eventos para registrar a data, percebe-se que a escritora permanece ainda desconhecida do grande público. A preservação de sua obra e de sua história decorre do interesse da crítica especializada e das academias, porém esse trabalho de conservação da obra e da memória ainda não foi suficiente para garantir novas edições de seus textos ou a inserção de sua literatura no panorama oficial e comercial. A obra de Carolina é reconhecida por uma elite intelectual que continua a vê-la como uma voz dissonante e por isso, representante única. Segundo Sousa isso

> ocorre exatamente porque, por meio do ponto de vista de baixo e da linguagem fraturada, Carolina de Jesus problematiza a literatura e, por seu intermédio, também a sociedade, ao representar a tensão entre o alto e o baixo, o lixo e o livro, a figura do escritor e da favelada. [...] (SOUSA, 2012, p.20).

Além de ser uma intrusa na sala de visitas, Carolina representou e continua a representar uma estranha no ninho da literatura.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. Histórias entrelaçadas: redes intertextuais em narrativas afro-brasileiras. **Cerrados**, Brasília, v. 20, n. 31, 2011. p. 107-121. Disponível em: < http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8255>. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

_____. Literatura e intervenção política na América Latina: relendo Rigoberta Menchú e Carolina Maria de Jesus. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Diálogos Interamericanos, n.

38, p. 139-162, 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/38/artigo8.pdf.> Acesso em 16 de março de 2016.

ANDRADE, André Gustavo Corrêa de.**O princípio fundamental da dignidade humana e sua concretização judicial.** Disponível em: <http://cgj.tjrj.jus.br/c/document_library/get_file?uuid=5005d7e7-eb21-4fbb-bc4d-12affde2dbbe&groupId=10136>. Acesso em: 17 de março de 2016.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional.** Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1992, p. 9-19.

CALMATI, Odair; DALSOTTO, Lucas Mateus. Dignidade Humana em Kant. **Theoria- Revista Eletrônica de Filosofia**, v. 5, n. 14, 2013. p. 129-141. Disponível em: <http://www.theoria.com.br/edicao14/dignidade_humana_em_kant.pdf>. Acesso em 10 de março de 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Contemporânea**. UnB- Brasília. n.31, 2008. p.11-23. Disponível em <:http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127095001>. Acesso em: 12 de março de 2016.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil.** 2ª ed., 6ª reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p. 219-256.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáfora da memória. v. 13, n. 3 (39), p. 128, set. /dez. 2002. **Proposições**. Disponível em:<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/39-dossie-gagnebimjm.pdf>. Acesso em: 10 de março 2016.

JESUS, Maria Carolina. **Quarto de despejo.** São Paulo: Oficinas gráficas de Linográfica editora Ltda, 1960.

KANT, Immanuel. **Metafísica dos costumes**. Rio de Janeiro-Petrópolis: Vozes; São Paulo- Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013. (Coleção Pensamento Humano) p. 215-221.

LANDOWSKI, Eric. **Presença do outro:** ensaio de sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom de. História do projeto: um olhar brasileiro. In: _____; LEVINE, Robert (Org.). **Cinderela negra:** a saga de Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1994.

RACHELS, James. **Elementos de filosofia moral** (2004). Disponível em:<http://criticanarede.com/fa_13excerto.html>. Acesso em 17 de março de 2016.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **A história da literatura tem gênero?** Notas do tempo (in)acabado de um projeto. Disponível em:<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/mesa-7.pdf>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, v. 20, n. 1, 2008. p. 65-82. PUC- Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=291022014005>. Acesso em 15 de março de 2016.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, 2000. p.84-97. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/9858/9091>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2016.

SILVA, José Carlos Gomes da. **História de vida, produção literária e trajetórias urbanas da escritora negra Carolina Maria de Jesus.** Disponível em: <http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/carolina_maria_de_jesus_biografia.pdf>. Acesso em 5 de março de 2016.

SOARES, André Marcelo M. **Um breve apontamento sobre o conceito de dignidade da pessoa humana**. Disponível em:<http://www.presbiteros.com.br/site/um-breve-apontamento-sobre-o-conceito-de-dignidade-da-pessoa-humana/>. Acesso em: 10 de março de 2016.

SOUSA, Germana Henriques Pereira. **Carolina Maria de Jesus**: o estranho diário de uma escritora vira lata. Horizonte: Vinhedo, SP, 2012.

TIRANDO de letra: Carolina Maria de Jesus. Produção de Nara Silva. Realização de Unbtv. Intérpretes: Julliany Mucury,Brasília, 2012, (10min 08s). Entrevistada: Germana Henriques. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v6v4jJhPnj8>. Acesso em: 17 fev. 2016.

11

11

TESTEMUNHOS DO INFERNO: PRIMO LEVI, CLAUDIO MAGRIS, YANN MARTEL, ROBERTO SAVIANO E SVETLANA ALEKSIÉVITCH

Maria Célia Martirani[1]

Um dos estudiosos que mais se tem dedicado ao tema da "Literatura de Testemunho", entre nós, é o professor Márcio Seligmann-Silva, cuja obra *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes* (2003) representa um marco fundamental a quem queira se aprofundar sobre esse atualíssimo e polêmico assunto. Já introdutoriamente, ele observa o quanto o testemunhal – há bastante tempo – vem frequentando, em suas mais diversas nuances, todo o universo literário. O conceito de "Literatura de Testemunho" – assim como passou a ser conhecido – surgiu, sobretudo, a partir da leitura que os ficcionistas de literatura contemporânea

1 Maria Célia Martirani Bernardi Fantin (Maria Célia Martirani) é Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela F.F.L.C.H.- USP. Foi Professora de Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPR, instituição em que, atualmente, desenvolve pesquisa no Pós-Doutorado em Literatura e Cinema, dedicando-se ao tema do sujeito em fuga nas representações cinematográficas contemporâneas. É escritora, tradutora e crítica literária. Principais obras: ensaísmo: *The art of narrative in Alessandro Baricco: in search of the old storytellers that lives inside each of us (2010); Lucida follia: saggi di letteratura dal boom ispanico ad Alessandro Baricco (2016)*; tradução: Alfabetos - ensaios de literatura de Claudio Magris (2012); ficção: *Para que as árvores não tombem de pé / Affinché gli alberi non cadano in piedi* (2008)

têm feito de narrativas de escritores europeus, em sua maioria judeus, prisioneiros dos campos de concentração nazistas. E aqui caberia lembrar nomes como os de Primo Levi, Jorge Semprum, Paul Celan, Imre Kertesz, entre tantos outros.

A "Literatura de Testemunho" poderia então ser definida como uma "literatura de trauma", em que a "fragmentação de certo modo também literatiza a psique cindida do traumatizado e a apresenta ao leitor. A incapacidade de incorporar em uma cadeia contínua as imagens "vivas", "exatas" também marca a memória dos traumatizados" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.387).

Importa atentar para algumas das peculiaridades que envolvem os modos pelos quais a experiência do trauma se articula em estruturas de enunciação, pois são estas que permitem aproximar os termos "Literatura" e "Testemunho". Toda ficção testemunhal advém da urgência de "dar testemunho" de uma situação traumática o que, também implica, necessariamente, em ter que enfrentar as limitações e dificuldades derivadas da vivência da catástrofe. Tal experiência se evidencia nos modos de articulação discursiva, na maioria das vezes, filtrados pela memória.

Seguindo essa linha de abordagem, nosso intuito, no presente estudo, é o de aproximar em chave de análise comparatista, alguns autores contemporâneos, que tocam – cada qual a seu modo - nesse instigante tema. Estaríamos assim, metaforicamente, como que diante de cinco variações sobre o mesmo tema. Para executá-las, conferindo-lhes diversos matizes, ritmos e tons escolhemos: Primo Levi com "É isto um homem?";

Claudio Magris com “Às cegas”; Yann Martel com “Beatriz & Virgílio”; Roberto Saviano com “Gomorra” e Svetlana Aleksiévitch com “Vozes de Tchernóbil - Crônica do Futuro”.

Contar para viver: Primo Levi

Sempre que se fala em Primo Levi, a primeira palavra que nos vem à mente é Auschwitz. Com efeito, este judeu italiano, membro da Resistência[2] à época de Mussolini, preso em 1943 e deportado para aquele campo de concentração nazista, tornar-se-á um dos nomes mais representativos da chamada “Literatura de Testemunho”, do período da Segunda Grande Guerra. Seu primeiro livro *É isto um homem?* (1947), assim como *A trégua* (1963) e *Os afogados e os sobreviventes* (1986), eminentemente autobiográficos, buscam denunciar o inferno das experiências sofridas nos *lagers*[3] nazistas.

Segundo o autor, Auschwitz representou o divisor de águas de sua existência. Diante das atrocidades e traumas lá sofridos, o sobrevivente lembraria para contar e contaria para viver. Levi assume integralmente a postura dos que testemunham. Concebe a memória como antídoto contra os males do esquecimento, já que apenas por meio da lembrança do vivido, é possível evitar que

2 A *Resistência Italiana* (em italiano, *Resistenza Partigiana*) foi um movimento armado de oposição ao Fascismo e à ocupação da Itália pela Alemanha nazista, bem como à República Social Italiana – fundada por Benito Mussolini, em território controlado pelas tropas alemãs – durante a Segunda Guerra Mundial. A Resistência Italiana enquadra-se historicamente no fenômeno europeu mais amplo de resistência à ocupação nazista. (Disponível em: pt.m.wikipedia.org)

3 *Das Lager*, em alemão: campo de concentração.

crimes hediondos como aqueles voltem a ser cometidos. Vale retomar alguns dos versos do poema introdutório *Shemá*, escrito pelo autor em *É isto um homem?*, em que a necessidade de contar faz-se imperativa, como forma de alertar os homens para que fiquem vigilantes, a fim de que nunca, jamais se esqueçam do que ocorreu:

> *Vós que viveis tranquilos / Nas vossas casas aquecidas / Vós que encontrais regressando à noite / Comida quente e rostos amigos: / Considerai se isto é um homem / Quem trabalha na lama / Quem não conhece paz / Quem luta por meio pão / Quem morre por um sim ou por um não / Considerai se isto é uma mulher / Sem cabelos e sem nome / Sem mais força para recordar / Vazios os olhos e frio o regaço / Como uma rã no inverno. / Meditai que isto aconteceu / Recomendo-vos estas palavras. / Esculpi-as no vosso coração. / Estando em casa andando pela rua / Ao deitar-vos e ao levantar-vos; / Repeti-as aos vossos filhos. / Ou então que desmorone a vossa casa / Que a doença vos entreve, / Que os vossos filhos vos virem a cara (LEVI, 2013, p.4)*

A narrativa como um barco à deriva: Claudio Magris

Entre os escritores italianos contemporâneos, talvez o triestino Claudio Magris[4] esteja entre os que melhor exemplificam a fragmentação discursiva do sujeito que, sobrevivendo ao trauma, só consegue se expressar por meio de uma narrativa lacunar, confusa e esquizofrênica. A tessitura ficcional de Claudio Magris costuma ser ana-

4 Claudio Magris nasceu em Trieste em 10 de abril de 1939. É um famoso escritor, germanista italiano. Foi também senador de 1994 a 1996 durante a XII Legislatura da República Italiana. Seu nome é frequentemente indicado nas listas dos finalistas o Prêmio Nobel de Literatura. Entre seus principais romances: *Microcosmos* (1997 – vencedor do Prêmio Strega); *Às cegas (2005); O senhor vai entender (2006)* e o último, lançado em 2015 ainda não traduzido para o Português: *Non luogo a procedere*.

lisada como extremamente complexa, digna de leitores que tenham muito fôlego, já que pressupõe, no mínimo, a decodificação de elementos que remetem, de modo refinado e erudito, a diversos níveis do que passou a ser um dos ícones da literatura moderna e, especialmente pós-moderna: o da chamada *intertextualidade*. Assim é que não são raras as associações que se estabelecem entre seus textos e as inúmeras possibilidades de diálogo com grandes obras literárias e seus personagens, particularmente as que, de certo modo, revisitam ou recuperam, numa instigante releitura, alguns mitos clássicos como, por exemplo, os de Orfeu e Eurídice, o sinuoso périplo de Ulisses em sua longa viagem e as aventuras de Jasão em busca do velocino de ouro, entre outros.

No romance *Às cegas,* publicado em 2005, não é diferente. De fato, evidencia-se, logo à primeira vista, a recorrência a todos esses mitos, e não há que negar o quanto a cultura grega e a grandeza de sua épica, além das tragédias, impregnam o texto do famoso autor, autorizando como plausível linha de análise de sua obra as múltiplas relações intertextuais, magistralmente elaboradas pelo autor, como artimanhas das estratégias de seu narrar. Nesse sentido, a primeira inevitável imagem que nos vem quando *Salvatore Cippico*, o louco narrador que passa a contar sua história ao doutor *Ulcigrai* no *Centro de Saúde Mental de Barcola*, é precisamente a de uma fatigante e infindável viagem, uma verdadeira odisséia. Talvez, recuperando as palavras do próprio Magris, no ensaio *O romance é concebível sem o mundo moderno?* — publicado no primeiro volume de *A cultura do romance*, organizado por Franco Moretti —, este seu romance

seja "a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, [...] odisséia de uma desilusão"[5] (2008, p.874).

Cippico é apresentado como um militante comunista, obrigado a viver em trânsito, totalmente desenraizado, por questões políticas, numa eterna viagem, empunhando a bandeira vermelha da utopia, arriscando a própria vida em prol dos ideais do Partido, que eram visceralmente os seus. Utopia que durou por longo tempo, enquanto os torturadores, carcereiros e tiranos que o submetiam não eram os próprios companheiros. De fato, os dados que aparecem em seu prontuário o revelam como um caso raro de sobrevivente, que teria resistido a vários tipos de cárcere:

> Demitido depois de detenção por propaganda e atividade antifascista. Militante do Partido Comunista clandestino. Várias vezes detido. Participou da Guerra de Espanha. Militar na Iugoslávia; depois do 8 de setembro, membro da Resistência. Deportado a Dachau. Em 47, emigra para a Iugoslávia com dois mil "monfalconenses" para construir o socialismo. Depois do rompimento entre Tito e Stálin é preso pelos iugoslavos como membro do Cominform e deportado em 49 para o gulag de Goli Otok, a ilha Nua ou Calva, no Quarnero. Submetido, como os demais, a trabalho inumano e massacrante, sevícias e torturas. Provavelmente remontam a esse período seus distúrbios e suas acentuadas manias de perseguição. [...] (MAGRIS, 2007, p.14-15)

Aos poucos, vamos nos dando conta de que a única chama capaz de mantê-lo vivo nas situações mais aterrorizantes, como, por exemplo, a de sua deportação ao *lager* de Dachau era o fato de ter sido muito bem

5 Para conferir o interessante ensaio, veja-se : MAGRIS, Claudio. È pensabile il romanzo senza il mondo moderno? In: MORETTI, Franco et alii. *La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, 2001 e 2008, V.1, p.869-880.

treinado pela *intelligentsia* do Partido a resistir, aferrado à idéia da construção de um mundo em que todos os companheiros deveriam se unir. Porém, a total aniquilação de seu ideal revolucionário, a viagem sem retorno, significando morte em vida, já que, para ele, "vida é revolução" e a "revolução é uma volta para casa", ocorre a partir do inevitável desgaste das bases do Partido e dos desmandos do então "companheiro Tito". Aqui, a odisséia que se concretiza é a da desilusão, a do fim das utopias, pois se Ulisses consegue voltar, tendo sua cicatriz identificada, a dele, que é a de quem volta de *Goli Otok*, é irreconhecível de tão monstruosa, pois *Salvatore Cippico*, *Cipiko*, Čipiko, profissão: detido/deportado, transforma-se apenas num anti-herói multifacetado, vivendo uma total dissociação identitária, no limite da esquizofrenia, carregando pirandellianamente todas as máscaras de ser *um, nenhum, cem mil*, uma *displaced person*, eterno estrangeiro, sem lugar no mundo, rotulado como louco, restando-lhe apenas o cárcere da clínica psiquiátrica. Confinamento dessa vez obrigatório, não pela nobre causa da bandeira vermelha que ele, simbolicamente, comparava ao velocino de ouro, procurado e encontrado por Jasão, mas a do confinamento trágico de uma existência que se percebe vã: cárcere:

> Retornar com o velocino de ouro, não importa depois de quantas circum-navegações... Por que a viagem foi tão longa? O companheiro professor Blasich diria que os argonautas devem sempre fazer muita estrada; segundo alguns, eles sobem até o Danúbio ou talvez o Don, atravessa a Sarmátia e o mar Crônio e descem pelo oceano para voltar pelas portas de Hércules — mare tenebrarum, grandes águas de ocidente, pôr-do-sol dourado como o velocino —, uma antiga moeda encontrada em Ribadeo, na Galícia, traz a

> efígie de um aríete de pelo de ouro. Ele, Jasão, volta com o velocino, mas eu, se procuro no bolso, não acho nada, no máximo essa sua bolacha, doutor, uma moeda de ouro que dissolve na boca e faz dormir; o dragão adormece, como quando bebe as poções mágicas de Medéia, e quando acorda o tesouro não está mais lá. Onde está a bandeira vermelha, quem a roubou? Nenhuma viagem é demasiado longa e perigosa se traz de volta a casa... Como, voltar de Goli Otok para onde?...[...] (MAGRIS, 2007, p. 65)

Além da sinuosidade de uma narrativa que oscila como um barco à deriva da fragmentação, que titubeia na voz e nas vozes desse narrador difícil de apreender, há que se notar outra possibilidade de leitura do texto, subjacente ao diálogo explícito com os flagrantes da história do comunismo no século 20 — numa releitura da história oficial — e das relações intertextuais com a literatura épica e a tragédia grega. Chama a atenção que, por meio da ironia, Salvatore, quando já considerado louco e no momento específico em que conta sua história ao médico narratário, assuma ares de total reprovação, diante de discursos que classifica como "retóricos".

Assim, lembra de sermões de igreja em que as perguntas do reverendo eram feitas com as respostas já implícitas, e de todas as outras situações traumáticas que vivera nas salas de tortura, em que a mesma insistência persuasiva e manipuladora direcionava certos interrogatórios, através da violência, a fim de obter informações secretas. Importa notar que ele também percebe esse tipo de discurso persuasivo nas questões que o doutor lhe propõe, porém, pelo menos este "não ergue as mãos, ao contrário, sendo gentil" e não se incomoda se fica calado.

Segundo Abbagnano (2003, p. 856-857), a

Retórica é a arte de persuadir com o uso de instrumentos linguísticos, tendo sido a grande invenção dos sofistas. No diálogo de Platão intitulado *Górgias* se evidencia o caráter positivo, a habilidade do retórico em "falar contra todos e sobre qualquer assunto, de tal modo que, para a maioria das pessoas consegue ser mais persuasivo que qualquer outro com respeito ao que quiser". Na evolução do conceito, só com Aristóteles, a Retórica passa a assumir função específica, compreendida em chave dialética, enquanto "faculdade de considerar, em qualquer caso, os meios de persuasão disponíveis". O cartesianismo, adotado maciçamente no século 19, teria sido a maior causa da decadência da Retórica.

Embora em termos de análise do discurso possamos reconhecer vários níveis de persuasão explícita ou subliminar, em qualquer tipo de intenção linguística cumpre observar que o narrador, mesmo tendo aceitado, em certa fase da vida, todo chamado retórico do Partido, sendo, inclusive propagandista das ideias revolucionárias, somente quando "enlouquece" adquire a lucidez necessária, a consciência diante do poder traiçoeiro dessas manobras da linguagem: "Nunca há respostas para as perguntas retóricas…" (MAGRIS, 2007, p.5).

Então, a recorrência aos fragmentos delirantes do que a memória consegue resgatar, o apelo ao simbólico, especialmente pela recuperação e projeção de passagens vivenciadas ficcionalmente por personagens da literatura, em atitude quixotesca, representando essa loucura do narrar, não são apenas procedimentos narrativos, encontrados pelo autor para tratar do discurso de alguém perturbado psiquicamente. Ao optar por essa

aparente desordem da linguagem, nos termos propostos por Lacan, em suas teorias sobre psicoses e esquizofrenia, o narrador investe nessa desconexão que tangencia certas deficiências infantis em aceder plenamente ao domínio da fala, mas capaz de traduzir, muitas vezes poeticamente, desnorteantes sensações de irrealidade.

O que Salvatore Cippico pretende, em síntese, por meio de suas múltiplas e esquizofrênicas vozes, é libertar a narrativa da camisa-de-força do dirigismo retórico, que aprisiona e tortura a todos, inclusive a nós, leitores. Daí, também, porque se justifique que nele habitem todos e nenhum, numa ode à anarquia de contar a história a seu bel-prazer, já que a suposta e previsível ordem discursiva que possa nos convir está intimamente relacionada à onipotência de um único narrador, cujas rédeas firmes se apóiam na persuasão tirânica que distorce a realidade.

Em vez da oposição do racionalismo de Descartes no combate aos sofismas, o que aqui se tem como contraposição é a apologia da não linearidade, travestida sob as formas da loucura e da relativização, como inteligente fuga das malhas da teia do discurso centralizador que só quer persuadir e submeter. O que sobrevive em quem sobrevive ao cheiro de morte dos fornos crematórios de Dachau, aos porões e celas fétidas de tortura, às SS, às cabeças nas latrinas, aos cassetetes nos ouvidos, à Goli Otok? O que sobrevive a isso?

> Nós, pijeskari, cavadores de areia, devíamos estar com aquele mar até o peito, inclusive no inverno, raspando-o fundo com a pá para recolher a areia e carregar os batéis, para cima e para baixo com a pá na água gelada. Depois de um tempo nem se sente o gelo; a pá sobe e desce, se não se move com rapidez e cheia de areia vem a bordoada, um deles quebrou

> o nariz e continuou ali, de molho até o peito, a cara arrebentada, sangue e muco de gelo. A pá se levanta e se abaixa, não se sente mais a mão. O sal esfola a pele mais que o vento, não é uma surpresa. O mar não tem piedade, mas por que só ele deveria ter? [...] (MAGRIS, 2007, p. 67)

Um homem e sua inenarrável dor, a cicatriz monstruosa que ninguém consegue reconhecer... Um homem, para sempre estrangeiro ao mundo, extirpada sua raiz, Ulisses sem volta para casa, Jasão sem o velocino de ouro. Um homem — *É isto um homem?*, indaga Primo Levi — e sua palavra que, na mais louca lucidez rompe a retórica da censura, das lavagens cerebrais do silêncio, e conta, com suas infinitas vozes, ainda que simbólica e metaforicamente, a crua realidade.

Segundo Claudio Magris, em ensaio mencionado anteriormente, a "literatura contemporânea é marcada pelo sentimento de uma ferida profunda que a história parece ter infligido ao indivíduo, impedindo-o de realizar plenamente a própria personalidade em acordo com a evolução social e fazendo-o sentir a impossibilidade e a ausência da vida verdadeira, o exílio dos deuses e a fragmentação de sua própria existência"[6] (2008, p.877). É desse indivíduo que trata seu romance *Às cegas*, daquele que, na escuridão da loucura, é o único Tirésias capaz de profetizar verdades.

6 Para conferir o interessante ensaio, veja-se : MAGRIS, Claudio. È pensabile il romanzo senza il mondo moderno? In: MORETTI, Franco et alii. *La cultura del romanzo.* Torino: Einaudi, 2001 e 2008, V.1, p.869-880.

Yann Martel: a alegoria do Holocausto

Num primeiro momento, pode-se ter a impressão de que o tema central do romance *Beatriz & Virgílio* (2010), de Yann Martel[7], é o do Holocausto, focalizando a questão reiterada por vários autores — sobretudo, a partir de Primo Levi — que se alinham a uma das tendências do que se passou a denominar "literatura de testemunho", conforme o que propõe Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz* (2008). Essa, numa de suas nuances, trata da necessidade enfática de não esquecer os horrores cometidos contra os judeus e a tragédia de seu genocídio, levado a cabo pelos nazistas, durante a Segunda Guerra Mundial. Afinal, o tema, por si só, suscita profundas reflexões sobre a urgência de lembrar o ocorrido, já que, por meio da lembrança revitalizada daquele irreparável episódio histórico, se poderia estar imune aos riscos funestos do esquecimento, como por exemplo, o de que as falhas da memória seriam capazes de acionar a repetição do abominável flagelo. A lembrança, nesse caso, funcionaria como

7 Yann Martel Yann Martel nasceu no dia 25 de junho de 1963 no município de Salamanca, Espanha. Filho de Nicole Perron e Emile Martel, franco-canadenses. Seu pai era um Diplomata nomeado pelo governo canadense, que se encontrava na Espanha na época do seu nascimento. Cresceu na França, Costa Rica, México, Canadá. Estudou filosofia na Universidade Trent em Peterborough (Ontário). Seu primeiro livro, Seven Stories, foi publicado em 1993. Atualmente reside em Saskatoon, Canadá. Tornou-se famoso após lançar o romance *Life of Pi (2001)*, A vida de Pi, magistralmente adaptado em obra homônima para o cinema por Ang Lee. Quando lançado, *A Vida de Pi* provocou uma polêmica, já que o seu enredo tem identificação direta com o livro *Max e os Felinos*, do brasileiro Moacir Scliar. Polêmicas a parte, o livro, rejeitado por cinco editoras britânicas, acabou editado no Canadá e ganhou vida no cinema. E encontra através do roteirista David Magge e do cineasta Ang Lee uma extraordinária adaptação para a tela de cinema. Impossível não ler o livro e menos ainda deixar de assistir ao filme (disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Yann_Martel ehttp://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/livros/as-aventuras-de-pi-yann-martel-o-autor/ >. Acesso: 22 de março de 2016).

o melhor antídoto contra os venenos destilados pelo grande mal. Daí por que testemunhar é preciso.

Em boa medida, Martel também se envolve com o que Levi denominava "essa necessidade incontrolável de contar" o que houve e assim sua proposta literária não se distancia das muitas que testemunham aquele horror. Mas o que, de fato, apresenta-se como sua preocupação — muito mais do que se fixar nos relatos de ordem testemunhal — é a tentativa de tratar do Holocausto alegoricamente. Com efeito, o protagonista Henry, um famoso escritor, logo no início do romance, respondendo a uma das perguntas sobre seu próximo livro, em interessante interferência metaliterária — refletindo sobre as diferenças entre História e ficção — pondera:

> — O meu livro é sobre representações do Holocausto. O fato já aconteceu; o que nos resta são as histórias contadas a seu respeito. O meu livro é sobre uma nova seleção de histórias. Diante de um evento histórico, não devemos apenas dar testemunho, ou seja, contar o que aconteceu e dar atenção às necessidades dos fantasmas. Temos também de interpretar e tirar conclusões, para poder dar atenção às necessidades das pessoas de hoje, os filhos dos fantasmas. Além do conhecimento da história, precisamos do entendimento da arte. [...] (MARTEL, 2010, p.16-17)

Assim, o que nesse passo já se anuncia como eixo fundamental de análise é a premissa de que só por meio da ficção e da arte, e não apenas do viés objetivo do realismo histórico, é possível conferir sentido aos fatos, uma vez que a História que não se transforma em narrativa acaba morrendo para qualquer um que não seja o próprio historiador. Em outras palavras, quando nos deixamos aprisionar pelo que Carlos Fuentes denomina "as grades

do real" (2007, p.15), uma vez extremamente empenhados na recuperação fidedigna dos fatos como se apenas esse tipo de abordagem pudesse dar conta do ocorrido, esquecemo-nos de que a ficção e a alegoria, enquanto poderosas estratégias de transfiguração simbólica da realidade, têm, muitas vezes, um alcance bem maior. Isso se dá especialmente quando se tangenciam situações-limite ou traumáticas como as que aqui se apresentam, entre as quais a da dificuldade de narrar o horror.

Subliminarmente, ecoando em todo o romance, a voz impositiva é a que pergunta: "*Como* vamos falar sobre o que nos aconteceu um dia, quando tudo tiver terminado?" (MARTEL, 2010, p.90). Em síntese, é essa a preocupação central de Yann Martel, diante da afasia inerente ao impacto de testemunhar o abominável. Mais do que relatá-lo, ele se preocupa com os modos de narrá-lo, pois a arte parece ser a única saída do inferno labiríntico para quem viveu o que é inenarrável e conseguiu sobreviver. Para o protagonista escritor (alter-ego do autor), ela é definida como a "boia salva-vidas da História", "a valise da História, que contém todos os seus elementos essenciais" (MARTEL, 2010, p.16). É na busca de tais elementos que os seus procedimentos narrativos se direcionam, procurando — como num contínuo exercício de *work in progress* — fazer com que a arte de ficcionalizar se debruce sobre si mesma, demonstrando os bastidores do palco do que se pretende encenar, isto é, uma alegoria do Holocausto: pondera:

> Com o Holocausto, temos uma árvore com raízes históricas maciças e apenas uns poucos frutos ficcionais miúdos aqui e ali. Mas são os frutos que contêm as sementes! São eles que as pessoas colhem. Se não

> houver frutos, a árvore será esquecida. [...] (MARTEL, 2010, p. 17)

Com o intuito de se tornar um bom fruto ficcional, Martel apresenta, num primeiro plano, Henry, um grande escritor em crise, que atravessa um período de "bloqueio criativo" (o que analogamente poderia ser comparado à impotência que acomete muitos dos que não conseguem falar sobre experiências traumáticas vividas). Procurando melhorar dessa letargia que o domina, decide mudar de cidade, indo com a mulher do Canadá para a Europa. Mesmo distante do mercado editorial e do que o vinculava, a princípio, à sua vida de escritor, continua recebendo cartas de seus leitores e se comunicando com eles.

Em meio a estes, um porém, totalmente inusitado, envia-lhe uma correspondência não usual: um conto pouco conhecido de Flaubert (que trata da carnificina de animais) e os fragmentos de uma peça em dois atos, intitulada *Uma camisa do século XX*, em que dois animais *Beatriz* (uma mula) e *Virgílio* (um macaco) dialogam. Aos poucos e com a maestria de saber criar o mistério requintado dos bons *thrillers* de suspense, Henry nos conduz à casa-oficina de trabalho de seu enigmático leitor, um velho solitário de aparência sombria, cujo trabalho é o de empalhar animais mortos, com a minúcia perfeccionista de um exímio taxidermista que também se revelará como o autor da referida peça (ainda em processo de escrita).

Sem deixar nada explícito, o que se constitui, a partir da entrada desse novo personagem, é exatamente o elo necessário para vincular o real (inominável) à sua transfiguração. Assim, por meio de índices que vão sinalizando gradualmente as vias pelas quais o per-

curso ficcional se cumpre, numa viagem de descida ao inferno (daí a referência intertextual a Dante, que se apreende pelos nomes dos animais que dão origem ao título da obra), perceberemos que *Beatriz* e *Virgílio* são representações de sobreviventes de Auschwitz e que o título da peça que o velho está escrevendo remete às listras dos trajes usados pelos prisioneiros dos campos de concentração. Esses índices vão se anunciando, pouco a pouco, pois o que se pretende — em termos de estrutura narrativa — é criar um universo alegórico capaz de tratar do Holocausto, sem propriamente se prender às lentes do hiper-realismo de que lançam mão, muitas vezes, os relatos testemunhais.

Desse modo e aplicando o que ensina João Adolfo Hansen sobre a alegoria: "do grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*, metáfora continuada como tropo de pensamento que diz *b* para significar *a*" (2006, p.10), Martel investe na progressão lenta de uma série de dados simbólicos que falam de dois animais famintos, que não sabem ao certo onde estão, sofrendo uma infinidade de torturas horrendas e cria a possibilidade de traduzir, pelo viés da transfiguração, o tanto de intraduzível que há na barbárie concreta daquele episódio. Mais do que isso, por meio do diálogo entre *Beatriz* e *Virgílio* se representa também a dificuldade que os sobreviventes têm em abordar o tema, já que precisam encontrar formas de falar sobre o que lhes aconteceu:

> *Beatriz: Que nome vamos lhe dar? / Virgílio: Boa pergunta. / Beatriz: Os Acontecimentos? / Virgílio: Não é descritivo o bastante, e não implica nenhuma crítica. O nome e a natureza precisam combinar / Beatriz: O Impensável? O Inimaginável? / Virgílio: Por que se*

> *preocupar com algo que é impensável ou inimaginável? / Beatriz: O Inominável? / Virgílio: Se não podemos sequer lhe dar um nome, como poderemos falar a seu respeito?* [...] (MARTEL, 2010, p.123-124)

A função de taxidermista do velho colabora para carregar ainda mais as tintas desse ambiente. Com efeito, ao empalhar os animais inanimados, exerce função análoga a de quem, de certa forma, pretende reavivar o que já se extinguiu, agindo como quem documentasse aquela carnificina humana:

> O que faço, efetivamente, é extrair da morte a memória, e refiná-la. Nisso, não sou diferente de um historiador que esmiúça as evidências materiais do passado na tentativa de reconstruí-lo e compreendê-lo. Todos os animais que montei foram uma interpretação do passado. Sou um historiador, lidando com o passado de um bicho [...] Como pode ver, estamos tratando aqui, de questões muito mais importantes que simplesmente o que fazer com um pato empalhado e empoeirado que se herdou de um tio qualquer. [...] (MARTEL, 2010, p.89)

Beatriz e *Virgílio* fazem parte da imensa coleção dos bichos empalhados pelo velho. Ainda que impressionantes, em sua perfeita reconstituição mais que verossímil, ali na oficina do taxidermista, permanecem estáticos e inanimados como as infinitas fotografias, documentos, papéis e museus que se prezam a guardar a memória do Holocausto. Apenas quando assumem a voz de personagens da peça, que se inscreve na tessitura do próprio romance, é que adquirem a *anima* capaz de lhes fazer sair da memória da morte, conferindo sentido à vida. É por meio do que narram e dos recursos que descobrem para fazê-lo que saem da indiferença, da afasia paralisante que os domina para tratar, com altivez, de um dos episódios

mais brutais de que a humanidade já teve conhecimento. É, enfim, dessa busca incessante de nomear o inominável de que trata, magistralmente, a obra de Yann Martel.

Roberto Saviano: a corajosa denúncia contra a Máfia

A história de vida de Roberto Saviano, jornalista, escritor e ensaísta italiano de 37 anos é já, por si só, marcada pelo ato de testemunhar. Com efeito, o autor napolitano, desde muito cedo, presenciou todas as atrocidades e barbáries cometidas pela máfia local: *a Camorra*, que sempre deu as cartas, naquela região do Sul da Itália. Propositalmente e correndo, de forma explícita, toda sorte de riscos e atentados, resolveu denunciar, por meio de sua narrativa, com a publicação de *Gomorra* – romance de estréia, em 2006[8], quando tinha apenas 27 anos, o que, há tempo, vinha testemunhando: atacou o crime organizado, delatando os nomes, a logística e as estratégias da consolidação da violência.

> É considerada a obra mais arrebatadora sobre a máfia napolitana da Camorra, organização que funciona como um Estado paralelo e é responsável pelos maiores índices de violência da Europa. Em relato desconcertante, o autor, que viveu infiltrado naquela organização e hoje tem sua cabeça posta a prêmio – expõe a atuação inclemente dos clãs camorristas,

8 O original em Italiano: *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, foi publicado pela Mondadori, Milano em 2006. Foi vencedor do famoso prêmio Viareggio. Deu origem ao filme homônimo, lançado na Itália em 2008 e no Brasil em 2009, sob direção de Matteo Garrone. Recebeu o prêmio de melhor filme, melhor diretor, melhor ator (Toni Servillo), melhor roteiro e melhor fotografia pela European Film Awards, além de ter recebido o Grande Prêmio do Júri em Cannes. Saiu traduzido para o Português em 2008 por Elaine Niccolai, pela Bertrand do Brasil.

> que não hesitam em subornar, intimidar e matar quem quer que seja: agentes do governo, trabalhadores, comerciantes e até mesmo juízes, políticos e padres. De forma inédita, o livro mostra como tentáculos subterrâneos da Camorra, chegam ao mundo da alta-costura, ao mercado das obras de arte, ao comércio de produtos piratas, ao negócio do lixo e ao tráfico de drogas, com conexões nas principais cidades do mundo. Publicado na Itália em 2006, já vendeu mais de um milhão de cópias em 40 países [...] Disponível em: <http://www.folhadesaopaulo.com.br >. Acesso em 20 de março de 2014.

Embora viva sob escolta e sem paradeiro fixo, colabora com vários jornais e revistas italianas e internacionais. Atualmente, na Itália, com *L'espresso* e *La Repubblica*; nos Estados Unidos com o *Washington Post*, o *New York Times* e o *Time*; na Espanha com o *El Pais*; na Alemanha com o *Die Zeit* e o *Der Spiegel*; na Suécia com o *Expressen* e na Grã-Bretanha com o *Times*. Em interessantíssima entrevista, concedida a Enzo Biagi, logo após o lançamento do livro, em 2006 (disponível no *youtube*), o autor remete imediatamente àquela urgência de contar que acometera Primo Levi, em idos de 1947.

De alguma forma, ainda que em outro contexto completamente diverso do que aquele que motivou Levi a escrever É isto um homem?- Saviano é uma das vozes contemporâneas que melhor atualizam o binômio: contar para viver ou viver para contar, cuja máxima é o que norteia uma das principais vertentes dos estudos sobre a Literatura de Testemunho.

A respeito de seu livro Gomorra, afirmou:

> Quem dá fastio às organizações criminais não sou eu, é o meu leitor. O meu leitor é exatamente a síntese do que eles não querem, do fato de que agora todos falam sobre eles, as pessoas, os jornais e que inces-

> santemente continuam a nascer documentários. Isso é o que eles não querem: a atenção voltada a eles, a seus nomes e às suas negociações criminosas[...] Disponível em www. roberto saviano. *L'espresso. it: Il caso Gomorra* - Roberto Saviano sul suo libro Gomorra; acesso: 15-04-2014; tradução nossa.

Sobre o ato de dar testemunho:

> Eu sei e tenho as provas. Eu sei de onde vem aquele dinheiro sujo e o seu cheiro. O cheiro da afirmação e da vitória. Eu sei o que é gerado a partir daquele lucro. Eu sei. E a verdade da palavra observa, sopesa, olha e escuta. A verdade da palavra sabe... Eu sei e tenho as provas... As provas nãos estão escondidas em nenhum pen-drive enterrado nos buracos sob a terra. Não tenho nenhum vídeo comprometedor em garagens fechadas em inacessíveis cidadezinhas de montanha. Nem possuo documentos especiais, dos serviços ultra secretos... As minhas provas são as que guardei na íris de meus olhos. Eu vejo, ouço, falo e assim "testemunho" – Eu sei e tenho as provas. E por isso, conto [...] Disponível em www. roberto saviano. *L'espresso, it: Il caso Gomorra*; acesso: 15-04-2014; tradução nossa.

Svetlana Aleksiévitch: o que a História omite

Em entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, para o caderno da Ilustrada de 23 de abril de 2016, a escritora russa Svetlana Aleksiévitch, vencedora do último Nobel de Literatura deixa muito claro do que é feita a matéria-prima de sua obra, ao afirmar categoricamente:

> Escrevo sobre tudo o que a história omite, porque a história é arrogante e não interessa a ela o que está pensando o homem comum; para mim, interessa o que pensa cada um dos homens e mulheres que vivem a história"... "Destino é a vida de um homem,

> história é a vida de todos nós. Quero narrar a história de forma a não perder de vista o destino de nenhum homem[...] Disponível em Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, sábado, 23 de abril de 2016; acesso: 24-04-2016.

Poderíamos, sem dúvida, alinhar o eixo ficcional perseguido pela famosa autora ao vasto nicho dos romances que vêm se produzindo, contemporaneamente, visando a problematização da história oficial.

A estudiosa Linda Hutcheon, na obra *Poética do pós-modernismo* (1991) os classifica como sendo de Metaficção Historiográfica. Partindo das complexas inter-relações entre a historiografia e a ficção (pois as relações entre ambas sempre foram muito permeáveis), a professora nota como relevante característica dos romances pós-modernos, o fato de que estes instauram a auto-reflexividade como procedimento narrativo, elegendo a problematização da história como centro do debate.

Se antes, no modernismo, as vanguardas, por meio do choque e da ruptura[9], visavam rejeitar e demolir os padrões convencionais, no pós-modernismo, o que se tem é o movimento da subversão daqueles, por meio da ironia. Nas palavras da estudiosa: "A problematização substitui a demolição" (op. cit., p.15). Lyotard (1989), ainda no início das discussões sobre a tentativa de conceituar o pós-moderno, percebera como um de seus traços mais evidentes, o intuito de pôr em xeque as chamadas narrativas-mestras ou metanarrativas, diante das quais passa a haver certa incredulidade.

9 Um dos estudos mais importantes a respeito do efeito das rupturas e do choque das vanguardas – para que se compreenda o conceito de Modernidade – é a obra Os filhos do barro de Octavio Paz, à qual gostaríamos de remeter: PAZ, O. *Os filhos do barro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Do infinito conjunto de indagações acerca da Pós-Modernidade, o que nos interessa aqui, em síntese, e seguindo os rumos das análises postuladas por esses dois pensadores, é o fato de que, a partir do momento em que a história é problematizada, mais do que simplesmente revista, há uma reavaliação crítica que percebe o quanto as narrativas eminentemente historiográficas são tecidas com fios semelhantes aos que bordam a tessitura narrativa ficcional.

Em outras palavras, a história, por mais que se pretenda objetiva, factual, documental chega até nós por meio de uma escritura, de textos, que comportam elementos narrativos de teor não muito distinto do das narrativas ficcionais propriamente ditas e se acabará descobrindo, por exemplo, como o fez Michael Coetzee, no romance *Foe*, que: "os problemas da escrita da história são semelhantes aos da escrita da ficção" (apud HUTCHEON, op.cit., p.144). Afinal, como também afirma Mazurek (apud HUTCHEON, op.cit., p.149): "para apresentar um relato daquilo que "realmente ocorreu", a própria história depende de convenções de narrativa, linguagem e ideologia".

Indo além, Hutcheon percebe como importante recorrência pós-moderna, o fato de que os chamados romances de metaficção historiográfica se aproveitam do registro histórico, instaurando a auto-reflexividade (a autoconsciência em relação à maneira como tudo se realiza), para priorizar a pergunta: "como é que conhecemos o passado?" (op.cit, p.152).

Diante do exposto, teríamos elementos de sobra para analisar a produção ficcional de Aleksiévitch den-

tro da mesma linha de abordagem de que lançamos mão ao tratar de romances pós-modernos, cujo fulcro é o da relativização dos paradigmas ditados pelas metanarrativas de legitimação. Mas sua obra também não de ser um bom exemplo de uma das vertentes da literatura de testemunho. Embora pudesse se debruçar sobre o que viveu[10], buscando por meio da escrita formas de elaboração do trauma, preferiu se dedicar a ouvir as vozes dos outros, dos que também sofreram os efeitos nefastos daquele acidente, ocorrido em 26 de abril de 1986, em que 31 pessoas morreram e 50 sucumbiram à síndrome radioativa aguda alguns dias depois.

Segundo dados da Folha (cuja página já foi referenciada no início deste estudo), calcula-se que mais de 4000 pessoas tenham morrido de doenças causadas pela radiação, como câncer, leucemia e problemas neurológicos. Talvez por isso, ela também rejeite o rótulo de *jornalista*: " Sou escritora. O jornalista só leva em conta a superfície da pessoa e do acontecimento; chega com uma lista de perguntas e um objetivo", diz. "Parto do pressuposto de que a pessoa é um enigma; preciso chegar com algo novo para receber algo novo, por isso compartilho com eles a minha visão de mundo."

Para escrever: *Vozes de Tchernóbil* – Crônica do Futuro, ela entrevistou mais de 500 pessoas – trabalhadores da central nuclear, bombeiros, cientistas, médicos, soldados, evacuados, moradores das zonas

10 Na entrevista concedida à Folha de São Paulo (23 de abril de 2016), a escritora conta que não compartilha nem escreve sobre sua experiência pessoal com Chernobil. A irmã morreu meses depois do acidente e Svetlana adotou a filha dela, de 4 anos. A escritora mudou seus pais para um apartamento mais longe da área contaminada, mas sua mãe ficou cega e teve um acidente vascular.

contaminadas. Conversava por quatro, cinco, até 20 horas com cada um deles. Ganhou o Nobel em 2015, por "seus escritos polifônicos, um monumento ao sofrimento e à coragem em nossa era". Em seus livros, narra o que chama de "utopia do homem vermelho (comunista)" por meio de grandes acontecimentos na história soviética: a Segunda Guerra, o acidente de Chernobil, a ocupação no Afeganistão e o fim da União Soviética, sempre pelas vozes das pessoas comuns.

A partir do testemunho das experiências traumáticas do que ouve, vê, transcreve e vive, a escritora Nobel de Literatura investe na transfiguração que as formas de narrar lhe concedem para criar sua ficção:

> É ingênuo pensar que o que faço é simples, que é apenas transcrever entrevistas. Como os compositores, que encontram melodia em meio a uma cacofonia, extraio literatura do mundo que me rodeia, escuto todas as vozes e barulhos, fico atenta e seleciono[...] Disponível em Folha de São Paulo, Ilustrada, 23 de abril de 2016; acesso: 24-04-2016.

Considerações finais

Em página memorável do romance "As cidades invisíveis" (1990), o escritor Italo Calvino propõe uma interessante reflexão sobre o conceito de inferno, num precioso diálogo entabulado entre os personagens Marco Polo e o grande Kublai Kan:

> Kublai Kan: É tudo inútil, se o último porto pode ser a cidade infernal, que está no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais estreito.
> Marco Polo: O inferno dos vivos não é algo que será. Se existe, é aquele que está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos.

> Marco Polo: Existem dois modos de não sucumbir a ele: aceitar o inferno e tornar-se parte dele, a ponto de não vê-lo mais. O segundo é arriscado e exige atenção e aprendizado contínuos. Procurar e saber reconhecer quem e o quê, em meio ao inferno, não é inferno, e fazê-los durar, e dar-lhes espaço. (CALVINO, 1990, p.150)

De certa forma, esse fragmento da obra do famoso autor italiano evoca uma das mais difusas acepções sobre a ideia que povoa o imaginário coletivo acerca do que vem a ser o "inferno". Com efeito, as perseguições advindas de todas as formas arbitrárias de poder; os holocaustos que aprisionam e vitimam populações inteiras; a fragmentação discursiva lacunar e esquizofrênica que permeia o discurso dos que sofreram as mais abjetas torturas; a arrogância da história oficial que jamais dá voz aos que precisam ser ouvidos; os mais sinuosos jogos de poder, cuja retórica é instrumento de alienação e violência, dão conta do que seria esse "inferno que vivemos todos os dias, estando juntos".

Talvez, a arte seja a única escapatória para tal situação. Com efeito, Primo Levi, diante do inferno de Auschwitz decide contar para viver x viver para contar; Claudio Magris, conferindo ao protagonista do romance *Às cegas* a condição de um *nowhere man* denuncia o périplo tortuoso dos torturados, numa verdadeira "odisseia da desilusão"; Yann Martel atualiza a discussão sobre o holocausto, investindo numa proposta mais alegórica e menos retratista (menos "aprisionada pelas grades do real"- nos termos de Carlos Fuentes) em *Beatriz & Virgílio*, explorando a alta potencialidade do simbólico como instigante forma de representação do real.

Roberto Saviano continua sob escolta e sem paradeiro fixo, num corajoso ato de abnegação da própria vida, em favor da denúncia dos crimes hediondos cometidos pela máfia napolitana; Svetlana Aleksiévitch busca as lacunas e omissões da história, dando voz às vítimas das tragédias infernais de nossa era, numa grande harmonia polifônica. Todos eles, cada qual com suas idiossincrasias e estilos, originários dos mais diversos contextos políticos e históricos gravitam ao redor do grande tema comum da Literatura de Testemunho, buscando a transfiguração literária como forma de não sucumbir às labaredas e às chamas do inferno de cada dia, nossa constante ameaça.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AGAMBEN, 1998. **O que resta de Auschwitz**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **Vozes de Tchernóbil – Crônica do futuro:** a história oral do desastre nuclear. Trad. Sônia Branco. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

FUENTES, Carlos. **Geografia do romance**. Trad. Carlos Nouguè. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

HANSEN, João Alfredo. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; co-edição Campinas: UNICAMP, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGRIS, Claudio. **Às cegas**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

MARTEL, YANN. Beatriz & Virgílio. Trad. Fátima Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro & Harpercollins, 2011.

SAVIANO, Roberto. **Gomorra:** a história real de um jornalista. Trad. Elaine Niccolai. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura:** O testemunho na era das catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003.

12

12

MEMÓRIAS E IDENTIDADES: AMBIVALÊNCIAS EM *HELLO, DOLLY!*

Adriane Cherpinski[1]

O conto *Hello Dolly!*, de Silviano Santiago, compõe o livro *Histórias mal contadas*, e busca recontar histórias que já foram escritas, aprimorando-as na forma e no conteúdo, ou ainda recontar, na ficção, o que não foi muito bem esclarecido nas experiências vividas. Assim, entre realidade teórica e ficção, *Hello, Dolly!* traz discussões sobre o conceito de cópia cujo controle não existe mais na contemporaneidade, bem como demonstra a perda da identidade num momento em que a ausência do original leva justamente à capacidade/possibilidade de criar. Neste eixo, torna-se importante lembrar que na contemporaneidade o sujeito encontra-se instável e deslocado, justamente à procura de uma identidade ou de um sentimento de identidade/pertencimento.

1 Graduada em Letras Português e suas Literaturas (2006) pela UNICENTRO - Universidade Estadual do Centro Oeste, pós graduada em Literatura e Contemporaneidade (2008) e em Gestão Escolar (2011) também pela UNICENTRO. É docente efetiva em Língua Portuguesa na Educação Básica (SEED - Secretaria de Estado da Educação do Paraná). Mestre em língua e literatura, pela UNICENTRO (2013). Leciona na FACEOPAR - Faculdade Centro Oeste do Paraná, desde agosto de 2012 e na UFFS - Universidade Federal Fronteira Sul desde março de 2015. Dedica-se aos estudos comparativos, especialmente no campo da literatura brasileira, com ênfase em Clarice Lispector.

A discussão em torno da réplica humana que emana do conto dialoga perfeitamente com as discussões teóricas de Silviano Santiago sobre o autor/texto "fonte", sua transformação culminando no novo, por sua vez, diferente. O jogo ficcional em torno da ambiguidade da palavra identidade, no conto, revela que o que está em jogo para o narrador é a própria identidade. Sem ela, ele se torna vazio cedendo espaço para identidades de outros sujeitos.

O aparato teórico centra-se em encadear o posicionamento crítico relacionado ao conceito de apropriação e transformação na literatura brasileira a partir do autor Silviano Santiago. Neste eixo, a análise do conto *Hello Dolly*, permite problematizar, no âmbito literário, questões emergentes como a liquidez identitária do sujeito pós-moderno amparando-se em Stuart Hall (2005) e Zygmunt Bauman (2005). Assim, a fundamentação teórica ancora-se também em autores como Walter Benjamin (1994), Homi K. Bhabha (1998) e Zilá Bernd (2013), ao reconhecer a importância dos vestígios memoriais que constituem as diferenças na literatura contemporânea.

A busca de identidade(s) do sujeito contemporâneo: uma análise do conto *Hello Dolly*

Hello, Dolly! é o conto mais curto (mas não menos intenso e significativo) entre os demais treze contos que compõem a obra *Histórias mal contadas*, de Silviano Santiago, publicada em 2005. Do início ao seu final, o conto assume uma estrutura epistolar; carta esta endereçada a um amigo chamado Walter. Uma nota de ro-

dapé imediatamente situa o leitor quanto a identidade do referente amigo, trata-se do filósofo Walter Benjamin, autor de *A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução* (1994). O leitor-modelo[2] que conhece as propostas teóricas de Silviano Santiago e de Walter Benjamin, ainda na primeira linha do conto (com apenas três palavras de saudações), já pode antecipar e inferir temáticas como: pós-modernidade, sujeito, liquidez, cópia e identidade. Além disso, instaura-se a hipótese de que o narrador, nominado João da Silva já praticamente na parte final do conto, carrega as aspirações do próprio autor do conto: Silviano Santiago.

O que pode causar, eventualmente, esta confusão entre o real e a ficção na literatura, advém da bastante conhecida obra crítica de Silviano Santiago, principalmente dos seus estudos sobre a relação metrópole/colônia sob o viés da antropofagia oswaldiana, onde encontram gênese conceitos como o de "entre-lugar", desenvolvido originalmente em 1971 e veiculado, em 1978, no capítulo inaugural de *Uma literatura nos trópicos*, intitulado *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000, p. 9-26). O que o leitor-modelo percebe, entretanto, é como o pensamento crítico do autor se dissemina igualmente em sua obra ficcional.

As inferências iniciais do conto *Hello, Dolly!* vão

2 Leitor-Modelo caracteriza estratégias narrativas utilizadas na produção e na recepção de textos e está em constante atualização, por isso: "prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente 'esperar' que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la (ECO, 1986, p. 40). O conhecimento enciclopédico representa o patrimônio cultural do leitor, suas experiências, conhecimentos de convenções, maior ou menor domínio dos códigos de linguagem, referenciais religiosos, políticos, sociais, entre outros.

se confirmando na medida em que a leitura avança. O narrador informa ao amigo uma grande perda: sua aura[3], sua autenticidade, enquanto "muitos perdem o guarda-chuva" (SANTIAGO, 2005, p. 153). A comparação pessoal de perda com os outros (muitos), a princípio pode soar até mesmo contraditória, contudo uma reflexão do substantivo guarda-chuva, no âmbito psicológico, reforça justamente o sentimento de desprotegido, largado ao léu. Imediatamente o narrador culpa Walter Benjamin e antecipa que não adiantam argumentos nem mesmo se fazer de desentendido ao citar a frase cantada por Rita Hayworth[4]: "coloque a culpa em Dolly, menino". Instaura-se um desabafo acusador a Walter Bejamin, declarando-o o grande culpado pela teoria que desmascara a "tradição sem antepassados" vigente até então.

O conto expressa a crítica da produção teórica de Silviano Santiago de que textos "fontes" ou autores "fontes"podem ser o ponto de partida para a criação de novos textos. Um grande exemplo disso é o próprio conto *Hello, Dolly!*, onde tem-se um intelectual, europeu (Walter Benjamin) como personagem de sua carta. Vê-se aí um autor "fonte", que transforma-se em personagem da ficção de Silviano Santiago. O narrador do conto *Hello, Dolly!* mostra-se resistente a essa nova concepção fundamentada por Walter Benjamin, a qual prevê a assimilação por meio da desconstrução, gerando assim o novo, o diferente.

O narrador reconhece, de modo perplexo, um efetivo e perfeito esquecimento de si, embora constitua,

3 Aura é um conceito místico, definido como uma força espiritual invisível para quase todas as pessoas e que rodeia o ser humano.
4 Rita Hayworth foi uma das atrizes mais sensuais da história de Hollywood que morreu em 1987. A artista fez muito sucesso na década de 1940 e faleceu de Alzheimer.

ao mesmo tempo, memória e presença dos outros: "Sou hoje antepassado e prole de mim mesmo" (SANTIAGO, 2005, p. 153). Bauman (2005) lembra que na contemporaneidade o indivíduo passa a ser fragmentado e evoca os significados que abstrai do outro, ou seja, a identidade não é mais construída de forma unívoca, mas é ajustada ao mundo. Para ilustrar essa relação indissociável do sujeito com o passado e com o mundo, o narrador cita o texto bíblico que defende a origem do homem a partir de Adão e Eva, igualando o teor do conhecimento religioso ao científico: "uma célula vale bem uma costela" (SANTIAGO, 2005, p. 153).

A partir destas relações o narrador finalmente se convence de que não é único/original, entende que os homens são resultados do passado que os constituiu e assim será, conforme canta o brasileiro Lulu Santos "Assim caminha a humanidade". A reflexão do narrador remete ao fato de que a literatura europeia já foi tida como única e original, sendo modelo para os artistas da América Latina. No entanto, a expressão destes deu-se pela assimilação e pela desconstrução, culminando no novo. Além disso, os conceitos de Bakhtin (1992) sobre o dialogismo sustentam que os textos são polifônicos, ou seja, concentram em seu fluxo uma pluralidade de vozes, o que inviabiliza o fato de originalidade e pureza da produção artística europeia.

Mesmo diante desta constatação, o narrador do conto *Hello, Dolly!* continua revoltado pelo fato de perder sua individualidade, sua singularidade, pela necessidade de se desconstruir para sobreviver. O itinerário de vida pós-moderno exige que o homem tenha diversas identidades, dessa forma deixa de ter poder e li-

berdade sobre si próprio. “Já não estou sob controle, já não sou senhor de mim mesmo. Perdi minha liberdade” (BAUMAN, 1998, p. 39).

O narrador do conto reconhece que é mais um sujeito que se adapta à sociedade e, esta adaptação é ditada pelo mundo capitalista, é necessário que se identifique a determinados grupos, que pense, coma, se vista, divirta-se como estes grupos fazem, esquecendo-se das próprias aspirações. Sob este viés, cabe lembrar Bauman (2005, p. 91):

> a construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infindável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. [...] (BAUMAN, 2005, p. 91)

Assim, o narrador de *Hello, Dolly!* vê-se como um objeto moderno, reproduzido autenticamente por meio do carbono e copiadora. É evidente a reflexão sobre a incapacidade do homem controlar as cópias. É preciso lembrar que a duplicação de seres humanos não é mais cogitação fantástica. A tecnologia já deu provas da capacidade em clonar animais e, a clonagem da raça humana não parece muito remota. Desse modo, verifica-se que a ficção contemporânea absorve, de forma crítica, essa realidade, explorando-a esteticamente. No conto *Hello, Dolly!*, o desespero do narrador ocorre justamente por encontrar com um dos seus clones.

O conto/carta segue lembrando Walter como iniciaram aquelas discussões entre ambos, há sessenta anos, quando este elaborou suas primeiras teses envol-

vendo o homem e o capitalismo. Entre lembranças do passado em relação ao presente, o narrador, sempre indignado e crítico, volta a manifestar sua irredutibilidade, embora entenda a necessidade de desconstrução. Neste entremeio de dúvidas e sentimento de deslocamento, o homem não se conforma com a perda da aura, torna-se difícil admitir que é mais um perseguido pelos seus descentes e que segue seus ascendentes.

Bauman (2005) lembra que o indivíduo na contemporaneidade, de integrado, passa a deslocado/descentrado tanto no mundo social como cultural, sustentando o sentimento de perda de um sentido de si, o que justifica dessa forma a busca constante por uma identidade, uma filiação a dado grupo que permita sentir-se bem, seguro e, acima de tudo, valorizado e respeitado.

Definitivamente o narrador do conto acreditava que era único e agora as teorias de Benjamin derrubavam suas sustentações por terra. Esse cenário figura a literatura europeia vista, por muito tempo, como molde aos latino-americanos. Contudo, vale retomar Nitrini (1997), ao expor que o ato da influência ou do empréstimo na criação artística consiste numa transformação que abarca as particularidades nacionais e sociais, bem como as particularidades individuais. Neste sentido, Silviano Santiago defende que um autor ou texto fonte é assimilado, desconstruído, surgindo assim um novo texto, a partir de um novo autor.

Aos poucos o narrador relata que Walter Benjamin talvez tenha razão. Percebe isso inclusive nas ruas cariocas, quando se depara com milhares de cartazes reproduzidos chamando as pessoas para determinado

evento, tornando-as assim semelhantes. É a publicidade incitando o consumismo, o qual também oferece liquidez. Bauman (2005) demonstra inclusive, que a prática do consumismo alienou as pessoas de tal forma, que tudo deve ser consumido, e tudo deve ser descartável para ser consumido. Num mundo que, diferente da modernidade sólida, não se organiza mais em torno do trabalho, e sim em torno do consumo, as identidades se tornam também algo a ser consumido. E o consumo passa a ser o meio pelo qual são construídas as identidades.

Em meio a bilhões de pessoas, o narrador constata que não é mais um paradigma, ao contrário, faz parte deste número, é fruto/resultado dele e da ciência, simultaneamente em que constitui o espelho para os próximos, o que justifica ser "cara de um, focinhos de muitos", ou seja, a cópia, o clone humano. A resistência do narrador em ser paradigma cobra-lhe o preço justo no capitalismo, sua solidão. Admite não aguentar mais, sente-se como um "caubói cavalgando pelas ruas de Ipanema", embora precise se "adaptar". Esse sentimento de deslocamento é discutido por Bhabha (1998, p. 71): "permanece estrangeiro em seu próprio país, vive em um estado de absoluta despersonalização". Como bem diz Bauman (1998), o indivíduo é turista, transita em espaços diferentes em busca de uma identidade.

O narrador narra a Walter Benjamin que toma um táxi e segue para o Instituto Félix Pacheco[5] levando consigo o próprio clone. No instituto, solicitou a retirada das impressões digitais suas e do outro, marca esta singular em cada ser humano. O dactiloscopista mos-

5 Instituto de Identificação Félix Pacheco de Rio de Janeiro.

trou-se desinteressado, pois atende somente “mais um” entre tantos e tantos. A surpresa do narrador reascende sua indignação quando o dactiloscopista informa que as digitais são “iguaizinhas”. Afinal, como afirma Walter Benjamin, trata-se da era da reprodutibilidade técnica.

O profissional do instituto verificou que o “outro” não possuía a carteira de identidade e oferta-lhe a elaboração, já que todos precisam ter, pois é um dos documentos mais importantes para qualquer sujeito no território brasileiro. Como se não bastasse ao narrador revoltado, o dactiloscopista tenta convencer o “outro” apontando o narrador como exemplo, que este não saía às ruas da violência e do anonimato sem documentos. Imediatamente o narrador retruca e o profissional devolve-lhe: “Não é só você que pode ter documento de identidade, ele também tem os seus direitos” (SANTIAGO, 2005, p. 153).

Finalmente o leitor passa a conhecer quem é este narrador, João da Silva, o qual tenta impedir que seu clone também leve este nome na carteira de identidade. No entanto, o dactiloscopista mostra-se indiferente, já que há tantos Joãos da Silva espalhados por aí. O narrador sente-se ainda mais incomodado, eis mais uma prova de que não é único. Tenta convencer o profissional recorrendo à igreja, mas o dactiloscopista mantém-se firme e diz que no instituto os rituais religiosos não são válidos. O narrador continua a buscar argumentos para defender que os dois são diferentes, por isso não podem levar o mesmo nome. O profissional do instituto interrompe e finaliza afirmando que os “dois são iguais em nome da Ciência” (SANTIAGO, 2005, p. 155).

O narrador, João da Silva, mais inconformado do que nunca, reflete silenciosamente repudiando a Ciência. Seus pensamentos são interrompidos pelo datiloscopista que pergunta ao outro se quer ou não a carteira de identidade. O clone quer, para pavor do narrador. Assim como o profissional foi lavar as mãos, ordenou aos dois "Joãos" que também limpassem as suas. Todos fazendo a mesma coisa. Cada detalhe, cada ação deixava o narrador ainda mais indignado, embora não percebesse que cada um lavava as mãos de modo diferente. Eis a diferença que marca e distingue um do outro, uma literatura da outra, tênue e subjetiva... Pois "quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer 'natural', pré-determinada e inegociável, a 'identificação' se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um 'nós' a que possam pedir acesso" (BAUMAN, 2005, p. 30).

Após relatar na carta tal episódio do instituto ao amigo Walter, o narrador questiona se é homem, afinal:

> não é minha própria identidade que está sendo manuseada por profissionais incompetentes? Será que outro que não eu conseguirá me representar tão bem quanto eu me represento nas minhas crises de angústia, na montanha-russa da minha depressão e nos meus piques de euforia? (SANTIAGO, 2005, p. 154).

As perguntas são lançadas a Walter e o narrador aguarda resposta "honesta", afirmando, surpreendentemente e contraditoriamente que é "benjaminiano e pós-moderno, graças a Deus". Assina a carta como "velho amigo". Embora o narrador assuma uma posição de revolta sobre uma teoria que se firma, de que não há origi-

nalidade, ao mesmo tempo sente-se incomodado no próprio cotidiano, fato este que motiva a escritura da carta. Manifesta, ainda, o protesto sobre os desdobramentos que a reprodutibilidade técnica pode ter, sem que talvez tenham sido previstas por Walter Benjamin.

Evidentemente que o personagem do conto quer-se enquanto tradição, único, puro, assim como a literatura europeia aspirou por muito tempo. Eis uma crítica louvável de Silviano Santiago de que a literatura latino-americana digeriu, assimilou, criou o novo a partir do "já-dito". O desfecho das preocupações de João da Silva fica, certamente, ao encargo do leitor.

Ainda que com o mesmo nome, identidade e impressões digitais, os dois Joãos da Silva nunca serão os mesmos, pois cada um assimila valores e costumes desiguais. Assim também ocorre com a criação a partir de dada literatura, o resultado será diverso, uma vez que lidará com a transformação, com a inserção de fatos sociais, históricos, políticos, culturais ou econômicos, culminando no diferente. Trata-se do entre-lugar citado por Silviano Santiago.

Além disso, é preciso ainda considerar que cada João da Silva participa de grupos sociais distintos que os encaminham constantemente à alternância de identidades. Assim, a identidade do indivíduo não se restringe àquela que está registrada no documento de identidade. Trata-se de um fenômeno bem mais abrangente, que extrapola as informações contidas no pedaço de papel.

Identidade. Outra palavra com pesada carga ambígua empregada por Silviano Santiago que reascende os discursos sobre a liquidez identitária do sujeito

pós-moderno e seu sentimento de pertencimento. Hall (2005) aponta para mudanças culturais e estruturais da ordem de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que transformaram as sociedades modernas no final do século XX, sendo que estas, no passado, figuravam como sólidas aos indivíduos sociais.

Estas transformações estão também mudando as 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 do sujeito (HALL, 2005, p. 9). O incômodo sentido por João da Silva revela a tomada de consciência da necessidade de sua própria desconstrução. Mesmo de forma inconsciente, é possível afirmar que se sente um sujeito descentrado.

Literatura brasileira: assimilação e transformação – o diferente

Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente.
(Martin Heidegger)

Mikhail Bakhtin (1992), ao elaborar o conceito de dialogismo, sustenta que os textos são polifônicos, ou seja, concentram em seu fluxo uma pluralidade de vozes. Em continuidade a Bakhtin, Julia Kristevá (1974, 64), reinterpreta o dialogismo bakhtiniano e apresenta o conceito de intertextualidade, pois entende que "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo

texto é absorção e transformação de um outro texto". A autora defende que o dialogismo possibilita a interpretação do texto literário, especialmente, como um texto construído sempre no diálogo com outros textos. Assim, pode-se afirmar que escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Tanto Bakhtin como Kristevá formularam e desenvolveram teorias extremamente úteis para uma nova concepção da noção de influência; suas teorias relativizaram as noções de "novo" e de "original".Nesta perspectiva, Perrone-Moisés (1990, p. 94) afirma que as influências são produtos de um "confronto produtivo com o Outro", ou seja, compreendem leituras e interpretações que se dão em vários sentidos e direções, resultando em uma nova rede de autores e obras, num processo contínuo e dinâmico de novos "mosaicos".

Perrone-Moisés cita um dos precursores na revisão do conceito de tradição na análise das obras literárias (ao lado de Jorge Luis Borges e T.S. Eliot), trata-se do formalista russo Tiniánov, o qual define que a obra literária se relaciona com um conjunto de séries culturais, como também com as outras obras literárias, anteriores e contemporâneas. Tiniánov retoma a noção de "influência", trazendo a noção de "convergência", ou seja, coincidências de temas e de soluções formais que nada têm a ver com as influências, mas com a existência de certas condições literárias em determinado momento histórico. Nesta mesma linha, Paul Valéry expõe: "Nada há mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados" (VALÉRY apud SANTIAGO, 2000, p. 21).

Sob este panorama, os conceitos de fonte e influência tidos até então são colocados em xeque por Santiago (2000), o qual chama para a necessidade de substituir tais métodos por outros em que os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica, são postos em relevo, servindo a um novo discurso crítico, o qual, por sua vez, "esquecerá e negligenciará a caça às fontes e influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença" (SANTIAGO, 2000, p. 21). Nesse sentido,

> o texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar na sua obra. [...] (SANTIAGO, 2000, p. 22).

É preciso se deter na análise do modo em que o autor usou um texto ou uma técnica literária, o que foi criado efetivamente a partir daí, contra o modelo original, pois a obra segunda sempre comporta uma crítica da anterior. Neste contexto, há o pastiche, a paródia, a digressão, alcançando um novo significado. Vale ainda salientar que

> entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. [...] (SANTIAGO, 2000, p. 28).

A reflexão sobre a influência no contexto da dependência desloca-se da imitação para a assimilação recíproca:

> qualquer influência ou empréstimo acarreta sempre uma transformação criadora do modelo emprestado. Ela deve adequar-se às tradições da literatura que sofre essa influência externa, às suas particularidades nacionais e sociais, assim como as particularidades individuais da personalidade influenciada. [...] (NITRINI, 1997, p. 209).

Assim, interessa como as coisas foram assimiladas, observar o processo de transformação dos textos. Sandra Nitrini expõe que Silviano Santiago situa o

> entre-lugar do discurso latino-americano no interstício entre o momento da assimilação, apropriação, submissão e o exercício da agressão, destruição e subversão da cultura imposta, distinguindo-se, assim, da outra e opondo-se ao conceito de unidade cultural. Para este crítico, a destruição e a oposição aos conceitos de unidade e pureza cultural são as maiores contribuições que a cultura latino-americana pode oferecer. [...] (NITRINI, 1997, p. 213)

Neste discurso crítico Silviano Santiago enfatiza a diferença que o texto dependente consegue inaugurar, fazendo invisível o texto primeiro, tal como demonstrou no conto *Hello, Dolly!*. Nitrini (1997) aponta que o conceito de influência foi reelaborado para uma "certa deformação que torna o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe" (NITRINI, 1997, p. 276). O próprio conceito de influência foi modificado, deformado, transformado.

Grupos marginalizados

Santiago (2000) discute sobre o lugar que ocupa o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu. É preciso lembrar que os "brancos" dominaram o "novo mundo" pela força e menos por razões de ordem cultural. Essa força não compreende apenas a força física, pois os índios se recusaram serem escravizados pelos espanhóis, no entanto, aceitaram presentes dos bens destes. O autor pontua que ao passo que os espanhóis acreditavam nas ciências sociais, os índios acreditavam nas naturais. Os espanhóis viam os índios como subalternos, mas estes não viam os espanhóis como deuses. Contudo, "[...] A doutrina religiosa e a língua europeia contaminaram o pensamento selvagem" (SANTIAGO, 2000, p. 16). Por meio de peças teatrais representavam o cotidiano da dominação, ligando a língua e a religião aos índios. Assim, os índios perderam sua língua e seu sistema sagrado. "Evitar o bilinguismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista. Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só língua" (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Dessa forma, a América Latina pode ser pensada a partir da perspectiva que a entenda como cópia, simulacro que quer ser mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, silenciada completamente pelos conquistadores (SANTIAGO, 2000). "Ocorre o extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civiliza-

ção" (SANTIAGO, 2000, p. 16). Bhabha (1998) escreve que os conflitos entre nações possibilitam a apreensão inconsciente de ideias e modos estrangeiros.

Com o neocolonialismo estabelecem-se gradualmente os valores rejeitados pela metrópole, os objetos fora de moda na sociedade de consumo. "[...] a inferioridade é controlada pelas mãos que manipulam a generosidade e o poder, o poder e o preconceito" (SANTIAGO, 2000, p. 17). Por outro lado, o autor observa que a América Latina contribuiu com a cultura ocidental por meio da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: "A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo" (SANTIAGO, 2000, p. 18).

Telles (2009) explica que o processo de assimilação ou de deglutição com a chegada dos movimentos europeus na América Latina despertou a curiosidade dos novos escritores, pois estes viam na estranha nova maneira de escrever como uma possibilidade de renovação da literatura. Nesse processo dinâmico, descobriram na sua própria cultura, valores e formas.

Com a presença estrangeira, a América Latina aprendeu, assimilou e reagiu, assumindo uma presença de vanguarda. Evidentemente que o silêncio era desejado pelo conquistador, pois "falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra" (SANTIAGO, 2000, p. 19). Telles (2009) lembra que a América Latina é formada por diferentes áreas culturais, com substratos diversos e com manifestações de vanguarda artística e literária.

Contudo, diversos fatores, sendo o econômico e o político os principais, obrigaram muitos autores a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. Nessa dinâmica, outros acabaram silenciados e até mesmo apagados. Em função disso, vários grupos veem-se marginalizados, como, por exemplo, as feministas, os homossexuais, os negros, os indígenas, entre outros, os quais produziram literatura embora não fossem reconhecidos. Essa literatura produzida expressava suas culturas, valores e crenças, bem como revelava, muitas vezes, aspectos históricos e sociais pelos quais a sociedade passava e se constituía como sociedade brasileira. Conforme destaca Telles (2009), os estudos do tipo Europa X América, Velho X Novo, Tradição e Modernidade são marcados pela diferença, diferença essa que fortifica constantemente a alteridade e renova a autenticidade da literatura na América Latina.

Silenciamento identitário nacional

Os chamados grupos marginalizados foram relegados à margem em função de questões sociais, culturais e por interesses econômicos. Foram segregados, mas nunca deixaram de existir. Bhabha (1998, p. 34) reforça que é preciso “apreender e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, [...]”. Diversos estudiosos se ocupam do tema memória e seus vestígios. Zilá Bernd, na obra “Por uma estética dos vestígios memoriais”, defende a percepção, a seleção e a reconstituição dos vestígios que preenchem as lacunas deixadas pelas

lembranças marginalizadas e interrompidas, pelos passados não ditos, não representados e que ainda assombram o presente histórico (BERND, 2013).

De acordo com Bhabha (1998), é crucial para os povos subordinados, afirmar suas tradições culturais e recuperar suas histórias reprimidas. Assim, para Bernd (2013), é preciso estabelecer uma perspectiva de compreensão dos processos de produção/recepção do texto literário que atravessa os sistemas literários e linguísticos das comunidades culturais das três Américas por meio de uma análise centrada no eixo memória-esquecimento-silêncio, evidenciando estudos que abarcam os processos compartilhados de conquista, violação, dominação e colonização das Américas.

Bernd (2013) desenvolveu conceitos de vestígio e de rastro em torno das características de uma estética que tem na ficção o lugar privilegiado da memória, defendendo que o discurso não se alimenta de fonte objetiva, mas de vestígios que ficaram no íntimo de cada emissor, ligados, portanto, à subjetivação e aos afetos. Por meio do resgate da memória contida na literatura, Bern (2013) não observa apenas os horrores da dominação e da escravatura, mas verifica na literatura que o negro se inscreve como presença ativa na conformação do estado brasileiro em seus matizes econômico, social e cultural.

Para Bernd (2013), entre memória e esquecimento constam os vestígios, fragmentos do que foi vivido, os quais nunca poderão ser recuperados totalmente. Desse modo, se a memória é um receptáculo de resíduos memoriais, a literatura também o é. Jaques Derrida afirmou que a escritura é uma “casa assombrada”, devido às ci-

tações, alusões, menções, recordações, referências... enfim, voltamos ao dialogismo de Bakhtin que sustenta os textos polifônicos.

Zilá Bernd (2013) desvela personagens silenciados e ausentes da memória social hegemônica, evidenciando os deslocamentos e o papel das mobilidades culturais na formação identitária. Pelos rastros culturais preservados pela oralidade e esteticamente trabalhos na literatura se restitui o lugar de enunciação do feminino, ou negro, ou homossexual, duplamente colonizado, ou por ser negro, ou por ser mulher ou por ser homossexual, silenciados pela história hegemônica.

Walter Benjamin (1994, p. 37), em seus estudos da memória na literatura afirma que "as reminiscências se recompõem por meio dos vestígios, sendo que os espaços lacunares são completados com a invenção, o empréstimo e a imaginação, já que o acontecimento é lembrado sem limites." São justamente essas vozes silenciadas que denunciam a violência, a repressão e reclamam, por meio do resgate de memórias consideradas vergonhosas, a reapropriação de um passado ancestral. Já Bhabha (1998) defende que o presente não pode ser visto como uma ruptura com o passado, pois revela descontinuidades, desigualdades e, principalmente, suas minorias. Isso tendo em vista que

> o "direito" de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se inscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão na "minoria". O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz

> outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original. [...] (BHABHA, 1998, p. 21).

O autor afirma que cada vez mais as culturas nacionais estão sendo produzidas a partir da perspectiva das minorias destituídas. Estas culturas introduzem o hibridismo cultural de suas condições e reinscrevem o imaginário social. Nesse sentido,

> o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. [...] (BHABHA, 1998, p. 27).

Há uma inversão da relação opressor e oprimido, centro e periferia, imagem negativa e imagem positiva que constituem a estrutura da subjetividade humana e seus sistemas de representação cultural (BHABHA, 1998).

A liquidez identitária do sujeito pós-moderno: pertencimento

> *Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do "presente", para as quais não parece haver nome próprio além do atual deslizamento do prefixo "pós": pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...[...]* (BHABHA, 1998, p. 19).

Até o final do século XX o sujeito era concebido de forma unificada. No entanto, a estrutura social modificou-se, atualmente, o sujeito encontra-se num momento de trânsito, em que espaço e tempo produzem figuras complexas de diferença e identidade, deslocando passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. “Isso porque há uma sensação de desorientação” (BHABHA, 1998, p. 19).

O conceito de identidade é demasiadamente complexo e surge do pertencimento a culturas, etnias, raças, linguagens, religiões e nações. Hall (2005) apresenta três concepções de identidade: a) Sujeito do iluminismo (cartesiano, centrado, racional, imutável); b) Sujeito sociológico e, c) Sujeito pós-moderno. Este artigo detém-se especificamente no sujeito pós-moderno, no seu processo de identificação provisório, variável e problemático, pois sua identidade não é mais fixa, essencial, unívoca ou permanente.

As posições dos sujeitos deixaram de ser orientadas por classe ou gênero, abrangendo categorias como raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual, entre outras, que definem a identidade no mundo moderno. Novos signos de identidade surgem todos os dias a partir dos deslocamentos das diferenças e das experiências intersubjetivas e coletivas, negociando novos valores culturais e interesses sociais.

Homi Bhabha (1998) chama a atenção para a necessidade de compreender a diferença cultural também como uma produção de identidades minoritárias, já que identidades de diferença são frequentemente construídas - eu/outro, negro/ branco, apresentando

uma liminar de interação simbólica que constrói a diferença entre superior e inferior. Logo,

> a violência de uma sociedade racializada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida: onde você pode ou não se sentar, como você pode ou não viver, o que você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar (BHABHA, 1998, p. 37).

Assim, a sociedade constrói/dita normas e posturas e quem não se encaixa, não se identifica, não se filia a estas normas e posturas assume o posto de estranho, ou seja, é aquele que não se identifica nem com uma, nem com outra possibilidade, que transgrede os limites estabelecidos, convertendo-se no indivíduo deslocado, inseguro. A pós-modernidade demonstra que não há verdades, assim como não são admitidos conceitos chaves, estruturas fechadas, ordem, normas. A postura é muito mais de desconstrução daquilo que existe do que construção de uma nova vertente ou pensamento.

Segundo Bauman (2005), na modernidade, o Estado traçou classificações, divisões, distribuições e fronteiras. Foi nessa ordem que os estranhos modernos não se ajustaram. Os estranhos, assim, seriam lançados para o fora, que é uma zona de exclusão, o que não regula o dizível, o apagamento ou uma dimensão silenciosa e opaca. Os projetos de vida pós-moderna individuais não encontram estabilidade; desperta-se um sentimento de incerteza sobre a configuração do mundo, a forma correta de viver nele e os critérios de certo e errado. Essa condição de incerteza se assenta de forma permanente e irredutível (BAUMAN, 1998).

A contemporaneidade explicita um mundo inde-

terminado, incontrolado e justamente por isso, assustador. Bauman (1998) aponta algumas dimensões da incerteza pós-moderna, tendo em vista que o que distingue a pós-modernidade é essa incerteza, esse abandono à obediência da constituição da seguinte ordem:

1) A desordem desencadeada distancia-se da lógica, o que se reflete na política, onde antigas estruturas de poder foram abaladas. A busca desenfreada pela riqueza e o intenso progresso não proporcionaram clareza e felicidade permanente, mas sim incertezas.

2) A competição do mercado articulada com o impulso do consumismo aumentou a desigualdade. Paralelamente, não há mais garantias de emprego estáveis e seguros.

3) Da mesma forma enfraqueceu-se e desintegrou-se os laços estreitos entre as famílias, vizinhos e grupos. As tecnologias oferecidas pelo mercado apresentam-se como suportes para conduzir o sujeito ao individualismo.

4) A indústria da imagem, por meio dos meios de comunicação cultural, contribui para a indeterminação e para a maleabilidade, onde tudo é passageiro, inclusive as identidades dos sujeitos, que são trocadas constantemente (BAUMAN, 2005). Confiança, verdade e segurança não existem mais, tanto nos relacionamentos afetivos quanto profissionais: “A abundância dos compromissos oferecidos, mas principalmente a fragilidade de cada um deles, não inspira confiança em investimentos de longo prazo no nível das relações pessoais ou íntimas” (Ibidem, p. 36). Comungando com Zygmund Bauman, Stuart Hall entende que

> a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. [...] (HALL, 2005, p. 36).

O significado da obra pós-moderna é a desconstrução do significado, significado este que existe no processo interpretativo e crítico. *Hello, Dolly!* é uma das obras pós-modernas que apresenta a típica desconstrução, a incerteza, o deslocamento e a solidão, refletindo sobre a reprodução técnica humana, a qual fragmenta e aflora no narrador a certeza de ausência de fronteiras na constituição de identidades. Trata-se de um texto sobre as experiências vivenciadas mostrando a passagem da crise psicológica à angústia metafísica.

Considerações finais

As estratégias de representação na literatura têm abarcado diversas configurações nos dias atuais. O conto *Hello, Dolly!* demonstra uma simulação da defesa teórica em favor de que a literatura latino-americana, em especial a brasileira, não representou a literatura europeia, mas a assimilou, deformando-a e criando algo novo. O que fora silenciado por séculos no país faz parte deste "novo", pois os vestígios dos povos marginalizados ao longo do tempo constituem narrativas e evidenciam uma voz silenciada e esquecida, porém, não apagada. Trata-se de um conto que se quer fronteiriço, descentra-

do e ambivalente, pois apresenta uma relação entre real e ficção, por meio de um processo combinatório cuja mediadora é a imaginação, própria da literatura.

Hello, Dolly! evidencia uma reflexão sobre o simulacro para a narrativa por meio de uma comunicação epistolar. O narrador discute com Walter Benjamin o conceito de cópia, cujo controle já não existe mais, bem como coloque em xeque a perda da própria identidade, num momento em que a ausência do original leva justamente à capacidade/possibilidade de criar. A (des)constituição de identidade torna-se a preocupação maior do narrador pós-moderno, momento em que os sujeitos alternam suas identidades em busca de segurança e em resposta ao modelo consumista que permeia a contemporaneidade ditando normas e posturas.

Nessa perspectiva, a identidade do sujeito pós-moderno é móvel, sendo formada e transformada constantemente em virtude da relação com os sistemas culturais vigentes. Essa alternância de identidades é visível nos mais diversos aspectos da vida do ser humano, inclusive na literatura, como verificado no conto *Hello, Dolly!*, onde o narrador demonstra ser um sujeito que assume identidades diferentes em momentos diferentes, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. Interrogando a identidade. *In.:* **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAUMAN, Z. **Globalização:** as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Identidade.** Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust, em **Obras escolhidas.** v. 1. Magia e técnica; arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá. **Por uma Estética dos Vestígios Memoriais:** Releituras das Literaturas das Américas a Partir dos Rastros. Belo Horizonte: Fino Traço. 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. Belo horizonte, MG: Editora Itatiaia, 2000, vol. II.

ECO, Umberto. **Lector in fabula.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2005.

KRISTEVÁ, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

NITRINI, Sandra. Literatura comparada no Brasil. In: **Literatura comparada:** história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

PERRONE-MOISÉS. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: ___. **Flores na escrivaninha:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

SANTIAGO, Silviano. O Entre-lugar do discurso latino-americano. *In:* **Uma literatura nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2009.

13

13

TROPICAL SOL DA LIBERDADE: QUEM SÃO AS TESTEMUNHAS?

Andrea Quilian de Vargas[1]

Reiterada a constatação de que os mais inspiradores sonhos sociais e políticos não passavam de utopias, foram os romances que revelaram a conturbada realidade do século XX. *Tropical sol da liberdade*, narrativa ficcional de Ana Maria Machado que se alinha a uma prática de questionamentos sobre as "verdades históricas", nos revela uma visão diferenciada dos fatos da ditadura militar de 64: a de uma mulher. Refletindo as particularidades de um contexto caótico, o romance narra fatos da vida da protagonista, uma mulher atormentada que se encontra em uma encruzilhada: a necessidade de narrar o que viveu e a impossibilidade de fazê-lo.

Escrito de maneira delicada e emocionante, *Tropical sol da liberdade* não fala das torturas, mas da vida miúda das pessoas simples, suas angústias, seus traumas. Partimos dessa concepção para investigarmos a importância das testemunhas, diretas ou indiretas, na

1 Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); doutoranda em Estudos Literários na mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa "Literatura, comparatismo e Crítica Social". Atualmente, a ênfase da pesquisa está nas questões relacionadas à modernidade, à antirrepresentação e ao antirromance na obra do escritor italiano Luigi Pirandello.

reconstrução das vidas interrompidas pela ditadura militar de 64 no Brasil. Este texto reúne fragmentos de ensaios onde discutimos essa questão.

Voltar ao passado, muitas vezes, é tarefa prazerosa que nos remete a tempos felizes registrados em nossa memória. Quando as reminiscências são de eventos traumáticos, no entanto, o que motiva não é a nostalgia, mas outra coisa, um sentimento de outra espécie, atrelado a uma ânsia de reorganizar um passado que ainda se faz presente e interfere no processo de (re) constituição do Eu. Sendo a memória inerente à construção da identidade, é referencial norteador, no presente, para a reafirmação dessa identidade. É preciso lembrar que a construção da identidade remete justamente à maneira como o sujeito se filia ao seu passado, dependendo, portanto, também da memória coletiva. De acordo com Pierre Vidal-Naquet,

> cada um de nós possui uma memória, através da qual nos reconhecemos como indivíduos, mesmo que ela também exista na memória de outros. Aos 20, aos 60, aos 70, cada um se identifica consigo mesmo ao tomar como referência seu passado, um passado do qual é o único possuidor, por mais que exista também na memória de outros. [...]. (1996, p. 15-22)

Por seu caráter subjetivo, a memória adquire existência pela simbolização que a linguagem possibilita. Assim, o discurso é o espaço onde o humano torna-se sujeito através de suas memórias. Dando continuidade às suas considerações, Vidal-Naquet faz o seguinte questionamento: Como se passa dessa intensa subjetividade à história? Num artigo intitulado *Memoria e historia,* ele defende o poder enriquecedor da memória, pois

> Assim como o viajante tem uma visão muito diferente de um monumento quando nele apoia o nariz do que quando toma distância, a memória enriquece a perspectiva histórica ao permitir a comparação, ao abrir janelas em distintas direções. [...][2]

Essas colocações alojam a memória no campo da individualidade, mas, existe também uma memória coletiva? Para Vidal-Naquet, a resposta não é evidente. Segundo ele, "sob esse nome se pode agrupar dados muito diversos: restos de lições recebidas na escola e através dos meios de comunicação, ideologias diversas e conflitantes etc".[3] Mais adiante, o historiador francês alerta para o fato de que a sociedade sempre se importou em organizar a memória. Estão aí os nomes das ruas, dos prédios, das cidades, os museus, as placas comemorativas de nascimento e morte, enfim, monumentos que guardam a memória nacional.

Entretanto, para cada um desses monumentos existiu uma seleção. Vidal-Naquet exemplifica: "Na França, o museu geralmente é um lugar abstrato, encarnação da presença do estado ou, se quiser, da República, não dos indivíduos"[4]. Em outras palavras, a memória supostamente coletiva, aquela que deveria representar o todo de um território ou de uma cultura, é escolhida geralmente pelos detentores do poder. Durante a modernidade, já se havia construído um edifício cultural

2 *Asi como el viajero tiene una visión muy distinta de um monumento cuando apoya la nariz contra el que cuando toma distancia, la memória enriquece la perspectiva histórica al permitir la comparación, al abrir ventanas em distintas direcciones* (VIDAL-NAQUET, 1996, p. 15-22, tradução nossa).

3 *Bajo ese nombre se suele agrupar datos muy diversos: restos de lecciones recebidas em la escuela y a través de los médios de comunicación, ideologías diversas y conflictivas, etcétera* (ibidem, tradução nossa).

4 *En Francia, el museo generalmente es um lugar abstracto, encarnación de la presencia del Estado o, si se quiere, de la República, no de los indivíduos"* (ibidem, tradução nossa).

permeado de exclusões arbitrárias, forjado por um sistema elitista que nomeava o que devia ou não ser lembrado. Essa capacidade de simulação ou escolha ocorre pelo fato de que, no discurso, confluem o mundo do que está sendo representado e o mundo dos impulsos do sujeito ou entidade que os representa. Tal inferência é o que nos tem levado a suspeitar, já há algum tempo, dos relatos das supostas verdades históricas.

Nos regimes totalitários, especialmente, a história e a memória deviam andar a par e passo para que não fossem "modificadas por ordenes de arriba" [5]. Mas quem ou o que pode resguardar as memórias das minorias? Talvez a literatura o faça. No caso específico de obras como *Tropical sol da liberdade*, são privilegiadas e transmitidas as memórias subterrâneas daqueles que se opuseram ao forte apelo da memória oficial.

Lena, a protagonista, era uma brasileira que acreditava na família, no amor, no país e na vida. Como jornalista, pensava que, através das palavras, fosse possível dizer as verdades do mundo. Quando criança, era curiosa, esperta, apaixonada pelas histórias de Lobato que eram contadas, à beira do fogo, pela avó. Com o golpe de 64, essa Lena morreu. Seu corpo, entretanto, não foi sepultado, continuou vagando pelas veredas de um Brasil atormentado e enclausurado em sua própria história. Uma triste história. Lena é fictícia, inventada por Ana Maria Machado para simbolizar uma geração de mulheres que padeceu sob o jugo de um governo autoritário que foi capaz de prender, torturar, matar, violar.

5 Ibid.

Em *Tropical sol da liberdade*, é o resgate de si mesma que a leva de volta à casa da mãe, numa tentativa de seguir em frente, buscando vida nova em suas memórias. Mas, nos perguntamos: por que lembrar? Por que remexer um passado tão doloroso?

Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), também questiona: "por que falamos tanto em memória, em conservação, em resgate?" (p. 39). A escritora se interroga sobre essa vontade de verdade que nos move e crê que tal atitude "remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre 'palavras' e 'fatos'" (Ibid., p.39). Cita Walter Benjamin, que recusava os ideais da ciência histórica (para ele, burguesa e historicista), que intentava fornecer exatidão sobre o passado. Para o filósofo, "a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas aquele preenchido pelo tempo-agora".

Dessa forma, Benjamin nega os discursos niveladores e absolutos que se pretendem universais, levando a discussão para o âmbito da historiografia, intentando reflexões no presente. Tais reflexões em torno da veracidade dos relatos históricos se intensificaram após a Segunda Guerra Mundial, pois, segundo Gagnebin,

> a experiência do horror e da exterminação metódica parece ter provocado um abalo sem precedentes da confiança na ciência e na razão. Essas duas questões são aquelas da *escrita* da história, em particular seu caráter literário, até mesmo ficcional, e da memória do historiador (de seu grupo de origem, de seus pares, de sua nação), em particular dos liames que a construção da memória histórica mantém com o esquecimento e a denegação [...] (Ibid,, p. 41)

As investidas no esquecimento e na denegação, mencionadas no trecho acima, sempre foram ameaças à escrita da história. Gagnebin cita a tentativa de apagamento do passado perpetrada pelos nazistas quando se torna claro que os alemães não seriam vencedores. Prisioneiros dos campos de concentração desenterraram seus camaradas mortos (já em decomposição) para que fossem queimados, pois esses não poderiam deixar rastros, câmaras de gás e crematórios de Auschwitz foram explodidos pelo mesmo motivo. Em *Os afogados e os sobreviventes* (2004), Primo Levi refere-se à vontade dos nazistas em tornar inenarrável a vida nos campos: inenarrável pela falta de provas, inenarrável pelo teor absurdo dos relatos dos sobreviventes, que veriam anulada sua credibilidade até junto aos seus familiares, que se negariam a ouvir ou acreditar em tamanha atrocidade.

No Brasil, as tentativas de apagamento da memória se fizeram presentes nos depoimentos dos militares integrantes do chamado "esquema de defesa" do país contra o suposto avanço comunista. Não são raros os relatos em que os militares envolvidos no golpe de 64 declaram que a intervenção violenta do governo foi necessária e que só ocorreu porque houve resistência por parte do povo. Também há relatos que negam as práticas de tortura e mortes.

O professor Fabrício Flores Fernandes, em sua tese de doutorado, dedicou um capitulo à investigação dos discursos dos membros do exército, os representantes do poder, alertando para a tentativa de minimização dos fatos da ditadura por parte desses militares. O pesquisador cita, entre outros, o general Leônidas Pi-

res Gonçalves, integrante do gabinete militar de Castelo Branco, que, quando questionado sobre os órgãos de repressão, declara: "Desafio agora alguém a provar que era inocente e que tenha sido torturado, ou que tenha sofrido qualquer restrição maior do que as técnicas nos prometiam, que era o isolamento"[6]. Subentende-se, pelo discurso do militar, que a inocência livrava o interrogado da tortura. Mas quem decidia quem era inocente? Sobre remexer a história, o general Leônidas demonstra visível desconforto:

> então, fazem umas pesquisas históricas e remexem em coisas do passado muito unilateralmente. Não gosto de ver isso. Então, vamos mexer, mas mexer para quê? [...] Tenho dúvidas sobre a validade de remexer essas coisas do passado, mesmo no sentido histórico, isso não presta serviço nenhum. [...] (DINES, 2001, p. 356 apud FLORES, 2008).

Evidencia-se, dessa forma, o desinteresse das Forças Armadas em que os fatos da ditadura militar sejam vasculhados. Há, ao contrário, uma intenção de apagamento do fato da memória coletiva.

Opondo-se a essas tentativas de apagamento da memória, de algumas décadas para cá, o interesse pela reconstrução da memória individual e coletiva tem levado as ciências sociais, as artes e a literatura a dedicarem-se ao estudo da narração dos fatos traumáticos. Tal investida tem como objetivo tratar os traumas das vítimas das catástrofes, reintegrá-las à sociedade e fazer com que a violência e a arbitrariedade jamais sejam

6 Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/politica-cia/comissao-da-verdade-ex-ministro-do-exercito-zomba-da-democracia-e-insinua-ameaca-de-golpe-militar/>. Acesso em 14 de out. de 2011.

esquecidas ou negligenciadas. Para isso, Gagnebin atribui ao historiador uma tarefa difícil:

> ele [o historiador] precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados [..]. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror [...]. Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro [...]. (GAGNEBIN, 2006, p. 47)

A importância do historiador no relato do episódio traumático talvez resida no fato de que a vítima, frequentemente, encontra-se impossibilitada de narrar os acontecimentos, já que o trauma, segundo Freud, promove uma ruptura entre o sujeito e os mecanismos simbólicos, especialmente a linguagem. A historiografia, nesse veio, "deixa de ser a narração de uma história de sucessos (e do sucesso) e explode em fragmentos e estilhaços- vale dizer: em ruínas" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 390). Para Márcio Seligmann-Silva, somente a arte pode dar conta de enfrentar o desafio de representar o indizível:

> o testemunho se coloca desde o início sobre o signo de sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (real) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária

> desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o real equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida [...]. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40)

Nessa perspectiva, o testemunho através da obra literária pode ser caracterizado como uma possibilidade de sobrevida àquele que retornou da situação radical de violência, situação essa que desencadeia a necessidade de narrar. A narrativa, nessa esteira, teria o poder de religação com os outros e de rompimento dos muros que envolvem o sobrevivente. Isso significa costurar os fragmentos, os estilhaços do passado com os quais a história oficial não sabe o que fazer, como o sofrimento, aqueles que não têm nome, os que foram mortos e sepultados ainda em vida, já que a história, vista como conclusiva, não trata das feridas, não oferece ao morto uma sepultura digna. A literatura com teor testemunhal talvez o faça.

Quem são as testemunhas?

"A psicanálise explica porque se enlouquece,
não por que se sobrevive".
Bruno Bettelheim

A experiência do autoritarismo, no século XX, fez surgir uma série de questionamentos sobre a condição do homem e sua relação com uma sociedade inconcebível. Naquele momento, as artes, as letras, a cultura, de maneira geral, encontravam-se condicionadas a circunstâncias históricas. Em alguns casos, tal condicionamento atingiu altos níveis de envolvimento. Em ou-

tros, ocorreu de forma mais sutil e não tão direta. Houve quem testemunhasse a ditadura sentindo no corpo e na alma seu terrificante poder, mas também houve aqueles que, poupados do confronto direto com os órgãos repressores, somente assistiram ao espetáculo bárbaro que se delineava diante de seus olhos. Teriam estes menos crédito do que aqueles? Sobre o termo testemunha, pode-se depreender que não há unanimidade nem uma única especificidade do termo. Segundo Gagnebin,

> testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro, e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente [...]. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Nesse sentido, não podemos considerar testemunha somente quem foi preso, torturado de maneira direta, mas também quem ouviu, quem se solidarizou, quem não foi embora. A esse respeito, Susana Griselda Kaufman, num artigo intitulado *Sobre violencia social, trauma y memória,* pontua:

> As diferentes formas e a intensidade do sofrimento das vítimas diretas e de quem as rodeiam têm levado, muitas vezes, a conflitos acerca da legitimidade dos discursos em relação à luta pela reconstrução da memória. Quem determina qual é o discurso adequado? É a condição de vítima direta a única que legitima o discurso? Os que não são, estão excluídos? [...]. (KAUFFMAN, 1998) [7]

7 *Las diferentes formas e intensidad del sufrimiento de las víctimas directas y de*

A autora questiona, nesse fragmento, a relevância do testemunho da vítima direta sobre a indireta e sugere que excluir quem não foi diretamente afetado pelo evento traumático só reforçaria a diferença da própria vítima em relação aos outros, quando tudo o que se quer, na verdade, é reintegrá-la. A origem da noção de testemunho está na área jurídica e remete à voz que toma parte em um processo, numa situação de conflito. Trata-se de uma fala em estado de tensão, tendo em vista sua imersão numa realidade sempre conflitiva, pois o testemunho, geralmente, não se refere a uma situação comum, generalizante, mas a algo que extrapola a normalidade.

No caso da inserção de obras com teor testemunhal nos estudos literários, há uma forte conexão entre a literatura e o mundo extraliterário (a ética e a sociedade), já que, através do testemunho, dá-se voz ao excluído, ao subalterno, num processo que pode desmascarar o mundo social estabelecido e aceito. Nesse sentido, o testemunho problematiza o meio de onde fala o sujeito da enunciação, sempre um transgressor, configurando uma forma incisiva de resistência.

Sob essa perspectiva, a escrita não tem caráter lúdico, mas constitui-se numa atitude de subversão às autoridades compulsoriamente instituídas. Sob outro aspecto, a literatura dita testemunhal, para o pesquisador Márcio Seligmann-Silva, diferencia-se por sua estreita relação com o trauma, no sentido freudiano do termo:

---

quien las rodean han llevado muchas veces a conflictos acerca de la legitimidad de los discursos en relación con la lucha por la reconstrucción de la memoria. ¿Quién determina cuál es lo discurso adecuado? ¿Es la condición de víctima directa la única que legitima el discurso? ¿Quienes no lo son, están excluídos? (tradução nossa)

> a literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofe e faz com que toda a história da literatura [...] seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o "real". [...] esse real não deve ser confundido com a realidade tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o "real" que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que resiste à representação [...]. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372-373)

Nesses termos, testemunhar não deve ser entendido somente como um ato individual de superação das sequelas deixadas pelo evento traumático, mas é um compromisso social e humanitário de denúncia e repúdio. Em *Tropical sol da liberdade,* nosso objeto de análise, são feitas algumas reflexões sobre esse contraditório termo, o testemunho. Um diálogo entre a protagonista e um amigo que sugeriu que ela contasse sua história, demonstra a desconfiança de Lena na veracidade dos relatos testemunhais. Questionada sobre a possibilidade de escrever sobre a periferia histórica na qual ela se encaixava, a jornalista declara:

> não, nunca pensei nisso. Minha profissão é ser jornalista, não é escrever depoimentos pessoais. E não acredito nisso. Acho mais honesto assumir logo que essa história de depoimento pessoal é uma ficção, uma parte do gênero romanesco, se é que isso existe em literatura, assim, com esse nome. Quer dizer, uma maneira inventada de contar as coisas, fazendo de conta que elas aconteceram assim, mas não aconteceram. E você sabe disso melhor do que ninguém. [...] É mais honesto reconhecer logo que não vai contar a verdade e partir para uma narrativa de ficção, misturar personagens, fundir situações, inventar coisas novas, cortar o que não interessa. [...] Precisa ser artista, deixar a palavra emprenhar mesmo o tal depoimento, virar uma coisa mais fértil do que um testemunho de fatos [...]. (MACHADO, 2005, p. 41)

As colocações de Lena, nesse fragmento, são emblemáticas, pois colocam em xeque a veracidade dos relatos ditos testemunhais. De acordo com a jornalista, depreende-se que o testemunho seja uma ficção, algo inventado que não corresponde integralmente à realidade dos fatos narrados. Acrescentamos, neste ponto, que a mescla entre verdade e invenção não anula o valor do testemunho. Fica reiterada, nesse trecho, a estreita ligação entre o testemunho e a estética, a representação simbólica de um determinado evento real. Misturar realidade e ficção, nessa linha, é o caminho possível. Mais adiante, a necessidade de narrar ressurge, nas palavras de Lena, como algo superior aos fatos, muito mais intenso, que levaria ao efeito catártico individual almejado por aquele que conta:

> talvez na gana de botar para fora alguma coisa, de traduzir com palavras o olho do furacão íntimo de quem escreve, de permitir que a linguagem fosse mais importante do que os fatos do enredo. [...] Como se fosse uma doença, um jeito obsessivo de ficar revirando as palavras sob todas as luzes, em todas as transparências e sombras, sob todas as lentes e espelhos, deformando, invertendo, faiscando, reverberando... Uma coisa que brotasse de forma incontida. [...]. (Ibid., p. 42)

Nesse sentido, *Tropical sol da liberdade* não foi escrito somente para veicular informações ou para contrapor a versão oficial dos fatos, mas para registrar interpretações a partir de um ponto de vista específico, num jorro intenso de palavras que mesclam história e ficção. Tal tarefa coloca a escritora em contato com um passado doloroso, numa ação que tem algo de terapêutico (o rela-

to para aliviar o sofrimento) e ao mesmo tempo social (o passado do Brasil precisa ser revisto). Essa tentativa de "descarrego" através da palavra foi, segundo Tânia Pellegrini (1996), característica da literatura pós-ditatorial brasileira, espaço em que a tênue fronteira entre realidade e ficção jamais desaparece.

O Corpo machucado, a alma esfacelada

Lena era uma mulher atormentada. Não mais procriar, não mais escrever:

> o que ficava muito complicado era qualquer tentativa de botar para fora, de passar para as palavras , de tentar a viagem dentro de si mesma para o outro. Aí empacava, atolava, afundava mesmo. Não conseguia. Mesmo falar, já era muito difícil. Escrever, então, no momento, nem pensar. Não conseguia mesmo entender nada depois, e ficava tão aflita que se desesperava. Sentia que isso não lhe fazia bem. Ainda não estava na hora de voltar a experimentar.[...] Mas trazia as visões, o delírio, a memória. O sonho e o pesadelo, dentro de si mesma. Até mesmo as palavras que iam ser a ponte, o pára-quedas para o salto no escuro, já estavam lá dentro também, embriões de frases, expressões gestadas, floração germinando. Mas tudo ainda era potencial. E podia ser que não vivessem nunca, que ela estivesse condenada à esterilidade [...]. (MACHADO, 2005, p.138-139)

A força castradora presente na negação dessas duas ações (procriar e escrever), outrora tão simples, tão possíveis, resume o drama dessa mulher, reduzida a uma imagem completamente destrutiva de si mesma: "Aborto. Ovo gorado. Deserto. Terra erma. Uma forma de loucura" [...] (Ibid. p. 139). O dilaceramento psíquico provocado

pelas perdas e pelo exílio não mais podia ser amenizado pelo relato, pois as palavras lhe fugiam, não faziam sentido, e ela não tinha como compartilhar esse mundo interior sem elas. É este o campo de forças sobre o qual o romance de Machado se articula: de um lado, a necessidade de narrar, botar para fora; de outro, a incapacidade de fazê-lo.

Sobre as palavras, Lena sabia da dificuldade que era lidar com elas, pois "imediatamente envolvem conceitos que todo mundo usa todo dia, fazem parte do convívio social, tocam diretamente as pessoas amadas. Fica todo mundo procurando as referências na realidade" (Ibid., p. 170). Mas, no seu caso, como encontrar referências na vida comum, em se tratando de narrar uma experiência vivida por poucos? Como procurar uma relação com o cotidiano dos sentimentos ou das ações corriqueiras? Talvez por isso Lena estivesse inventando uma maneira inconsciente de não poder escrever sem se sentir culpada, pois, para ela, ninguém podia tapar os olhos ou negar que a ditadura aconteceu. Estava tudo lá, registrado na memória

> essa corrente circulatória da lembrança, irrigando em veios capilares cada pedacinho da vida, chegando a toda parte, alimentando cada célula, renovando cada tecido. Era mais como uma irrigação permanente, embebendo, umedecendo o quotidiano, impregnando de sua seiva cada ato de um tempo posterior. Mas fluindo semi-adormecido. E, ao acontecer alguma incisão, como essas que as conversas com a mãe de manhã tinham causado, logo as lembranças fluíam rapidamente ao local do corte. Mas depois coagulavam. O presente retomava seu lugar. Só que a cicatriz abria fácil [...]. (Ibid., p.122-123)

A metáfora para a memória empregada por Lena - um fluxo semelhante ao sanguíneo- demonstra que o corte, a ruptura, jamais cicatriza, circula incessantemente, podendo romper a qualquer momento. Ruptura ou corte, aqui, também podem ser entendidas como metáforas para o trauma, a sequela deixada pelo evento traumático.

De algumas décadas para cá, o interesse pela reconstrução das memórias individuais e coletivas de quem viveu momentos violentos tem como objetivo não só aprofundar o estudo das causas dos traumas, mas também tratar as vítimas das catástrofes. Inicialmente, tal estudo esteve ligado à medicina, à psiquiatria, à psicanálise. O contato com vítimas de guerras, conflitos e ditaduras, marcas do século XX, representou um marco importante para o desenvolvimento das pesquisas que intencionavam a cura para o trauma. A noção de trauma descreve uma ferida, uma ruptura que desconstrói e desestrutura o sujeito, tornando-o, em muitos casos, incapaz de falar sobre o evento traumático. O indivíduo não o entende como algo natural, como parte de si, mas como algo externo, difícil de ser articulado.

Que bom te ver viva[8], um impactante filme dirigido por Lúcia Murat, em 1989, aborda a tortura sofrida por mulheres militantes durante o regime militar de 64. Ganhador de prêmios nacionais e internacionais, o documentário traz depoimentos de oito ex-presas políticas que viveram essa realidade impensável, intensamente praticada nos anos 60 e 70. Os relatos estão mesclados aos delírios e loucuras de uma personagem fictícia. A

8 QUE BOM TE VER VIVA. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).

questão do trauma, nessa obra, é abordada de modo a mostrar o quão difícil é narrar e o quanto é doloroso ouvir, como podemos observar no depoimento da filósofa Estrela Bohadana, presa e torturada em 69, no Rio de Janeiro, e em 71, em São Paulo:

> eu tenho um filho de dez anos e um que vai fazer quinze. Mas o que eu sinto nos dois é que, embora... ah... quer dizer... o fato de eu ter sido presa e ter sido torturada incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale. Quer dizer, eu sinto que é um assunto que incomoda tanto que é melhor que se esqueça. Então, eu acho que eles, de alguma forma, reivindicam que eu esqueça. Talvez pra que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa [...]. (Ibid.)

Esquecer ou fazer de conta que já não lembra mais seria, para os familiares da vítima, um alívio. Representaria uma pedra sobre o drama do qual eles, os filhos, não participaram e se negam a fazer parte, recusando-se a ouvir. Primo Levi, em *É isto um homem?*, fala de um sonho obsessivo que o acompanhava. No sonho, as pessoas, ao ouvirem seus relatos, iam embora, deixando-o a sós com suas palavras. A narrativa, que teria o papel essencial de quebrar os muros da prisão psíquica em que se encontra o sujeito e construir uma ponte com "os outros", torna-se, então impossível. Nesses casos, o efeito é contrário. A rememoração dos fatos, quando ecoa no vazio, acaba acentuando ainda mais o trauma daquele que não conseguiu ser ouvido.

No caso de Estrela Bohadana, essa ligação entre passado e presente aconteceu com a ajuda do segundo esposo, um psicanalista. Observemos:

> estou casado com a Estrela há cinco anos e já conversamos muito sobre a tortura, mas eu tenho certeza de que não tanto quanto seria necessário. Falar sobre esse tipo de coisa provoca um sofrimento muito grande. Se por um lado não se pode fingir que isso não aconteceu, por outro lado é impossível falar apenas disso, digamos, porque não sobraria espaço para a vida que continua. De um lado seria fingir que não houve nada, de outro lado seria como fingir que não se sobreviveu. Posso comparar isso à experiência dos judeus na segunda guerra mundial [...]. Um trauma que não pode ser esquecido, simplesmente não pode ser esquecido, mas que também não pode ocupar a vida inteira da pessoa. O problema é que o equilíbrio nesse tipo de situação é impossível, de modo que o sofrimento é garantido para o resto da vida [...]. (Ibid.)

É justamente essa permanência da dor que impossibilita, em alguns casos, a narração do evento que levou ao trauma. Nas palavras de Lena, a inferência de que a vítima da tortura ou dos regimes autoritários carrega para sempre "um aperto no peito, um nó na garganta, uma raiva impotente, uma dor inenarrável, uma vergonha imensa de fazer parte de uma nação em que coisas desse tipo aconteceram e nunca foram punidas" (MACHADO, 2005. p. 107).

No capítulo VI de *Tropical sol da liberdade* temos uma tentativa de representação simbólica do trauma oriundo da tortura. Nesse momento da narrativa, Lena relê trechos da peça de teatro que havia começado a escrever antes da doença e reencontra personagens importantes da sua história. Na peça, ela usa o pseudônimo Vera. A cena começa num quartinho alugado em Paris, durante o exílio, quando ela e o marido, Ricardo (nome também fictício), se preparam para o café da manhã. Alguém bate à porta. É um casal de também exila-

dos, Diana e Sérgio, e seu filhinho. Diana carregava o tormento e a dor de ter sido vítima da pior artimanha instaurada pelo governo: a tortura.

Questionando-se sobre como mostrar, na peça, o pânico constante dessa mulher, Lena escritora refletia: "como ir aos poucos mostrando que Diana não relaxava, não se tranquilizava, não esquecia o pavor, sem dar a impressão de que ela estava meio louca?"(Ibid., p. 131). Mais adiante, a constatação de que a tortura, essa experiência transformada em trauma eterno, havia paralisado Diana de maneira tão contundente que nem trabalhar ela conseguia:

> ela tinha sido mesmo muito maltratada na prisão, torturada pra valer. Tinha um pavor tão grande da lembrança do delegado Fleury que, embora precisadíssima de um emprego, não teve a menor condição de se apresentar num trabalho porque o endereço era numa rua chamada de Fleurus. O suficiente para deixar Diana abaladíssima, procurando os mais variados pretextos para não ir lá.. Qualquer sirene de polícia ou ambulância que passasse a congelava, ela parava o que estava fazendo, emudecia, às vezes tremia [...]. (Ibid., p. 131-132).

Em outro momento, este citado na peça que Lena escrevia, Diana chega transtornada à casa de Vera e Ricardo, pois jura ter visto o delegado Fleury (este não é um nome fictício) numa estação de metrô em Paris. O estado de choque em que a vítima de Fleury se encontrava demonstra que, para o torturado, o torturador o acompanhará para sempre, morará dentro dele numa espécie de possessão demoníaca eterna. Lena, misturando ficção e história, cita o caso do frei Tito que, de tão torturado pelo mesmo Fleury, mesmo já estando em

liberdade, opta pela morte para livrar-se dele. A única saída possível para o frei foi o suicídio, resumida neste trecho de *Tropical sol da liberdade:* seguia:

> O ex-torturado que não consegue se libertar da presença do torturador, e do seu poder, e acaba resolvendo matá-lo dentro de si mesmo através da própria morte, sair dos horrores do inferno pela única fresta que vislumbra [...]. (MACHADO, 2005, p. 138)

As escolhas simbólicas de Ana Maria Machado, ao abordar o tema da tortura, reafirmam nosso posicionamento de que não há, no romance, a intenção de oferecer ao leitor vampiro cenas chocantes de violência. O que vemos é uma exploração da relação entre a tortura e o que essa prática odiosa acarretou à vida posterior da vítima, já distanciada do passado.

A importância dos relatos ficcionais, no campo da psicanálise, reside no fato de que a narrativa ocupa lugar central nas tentativas de tratar esses traumas, não importando se as histórias contadas são verdadeiras ou falsas. Essa ciência se ocupa de narrativas de sonhos, histórias vividas, episódios sofridos, dramas familiares, mas também de tramas ficcionais, o que afirma o valor de verdade da ficção. Ficção que, nesse processo, substitui a verdade recalcada dos fatos, sem prejuízo para o resultado terapêutico. Nesse caso, cabe ao analista a difícil tarefa de interpretar as "verdades psíquicas" (FREUD, 2006) dos pacientes, tendo em vista que

> sua tarefa [a do analista] é a de completar aquilo que foi esquecido a partir de traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, construi-lo. [...] Seu trabalho de construção, ou, se se preferir, de reconstrução, assemelha-se muito à escavação, feita por um arqueólogo, de uma morada que foi destruída e soterrada, ou de algum antigo edifício [...]. (Ibid., p. 289)

A narrativa, nessa esteira, adquire função terapêutica, pois através dela o indivíduo pode construir sua identidade e, ao mesmo tempo, provocar mudanças nessa identidade. O problema de Diana era manter alguma coerência identitária e conviver com os fantasmas de seu passado. O problema de Lena era como compartilhar esse mundo subterrâneo, essa parte de sua experiência de vida, sem as palavras?

A maestria com que Ana Maria Machado criou essa personagem, tão cheia de limitações, é estratégia decisiva para a criação e manutenção dos laços que nos prendem à narrativa.Em Lena encontramos características das vítimas dos regimes totalitários que possuem o corpo como um de seus alicerces, mas também o portador das marcas da violência física ou psicológica. Após a decretação do AI5, em especial, a personagem viveu dias de tormento, em que sentimentos confusos, intensos, ameaçadores, a acompanhavam constantemente.

Entre o medo, a raiva e a insegurança, Lena viu-se obrigada a deixar o país, sob a ameaça de ser presa. Essa violência simbólica, a retirada de um indivíduo de deu território, deixou marcas indeléveis na personagem. De volta ao Brasil e com sérios problemas neurológicos que a impediam de escrever, a protagonista ainda quebra o dedão do pé e vai para a casa da mãe, numa tentativa de reconstruir-se física e emocionalmente, ou, quiçá, para buscar no passado alguma forma de olhar o futuro, agora tão turvo. Segundo Griselda Kauffman, em situações-limite como as vivenciadas por Lena, o sujeito perde o equilíbrio e a segurança com relação à vida, vendo-se impossibilitado de reagir, como na seguinte passagem do romance:

> o futuro era cheio de limites. Não criar nem procriar. Não admira que, no presente, esbarrasse nas paredes e tivesse dificuldade de se manter de pé. Ou que ficasse mergulhando para o avesso do seu tecido, agulha tentando alinhavar tramas dispersas, procurando resgatar no passado algum ponto de apoio que lhe desse firmeza. Mesmo que fosse só para aproveitar as sobras e chegar a uma colcha de retalhos feita em casa [...]. (MACHADO, 2005. p.50-51)

Vemos em Lena uma mulher marcada por duas importantes impossibilidades: não procriar, não escrever. Em outras palavras, a protagonista encontrava-se impedida de deixar os rastros, as marcas da sua existência. Atentando para a importância dessa capacidade reprodutiva, dádiva curadora concedida às mulheres, citamos novamente o filme *Que bom te ver viva*, no qual os depoimentos das ex-prisioneiras mostram que, naquele momento em que a vida e a sanidade mental estavam ameaçadas, elas viam na maternidade a possibilidade de sobrevivência.

Ter um filho, para aquelas mulheres, significava que a vida sempre iria prevalecer. A hoje educadora Regina Toscano, militante da organização MR-8, torturada e presa por um ano em 1970, trata desse assunto em seu depoimento[9]:

> quando fui presa, né, tava grávida. E perdi esse neném que seria o meu primeiro filho lá. E durante a cadeia toda, né, o que realmente me segurou, né, era a vontade de ter um filho, a certeza de que eu ia ter um filho. Isso representava pra mim vida, né? Se eles estavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida. E ter um filho, né, pra mim, simbolizava, simboliza até hoje, a resposta que a coisa

9 QUE BOM TE VER VIVA. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).a

> continua, que a vida tá aí, né, que as coisas não acabam. E a primeira coisa que eu fiz ao sair da cadeia, logo depois Paulo, que era casado comigo na época, também saiu, foi engravidar, viu? E Daniel nasceu, né, muito representando pra nós, pra mim, a vida. E os outros filhos que eu tive depois, André e Cecília, continuaram fortalecendo, né, esse símbolo. Que eu acho que é a coisa mais forte que eu tenho são as crianças. Se alguém um dia quis me matar por estar lutando, né, eu dei uma resposta com a vida, e a vida dos meus filhos, né [...] (Ibid.)

Criméia de Almeida, presa grávida em 1972, teve seu filho na cadeia, em São Paulo. No mesmo filme, relata que

> eles tentam acabar comigo, e nasce mais um. Aqui mesmo, onde eles tentam me eliminar, onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua. Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero, pra mim era uma coisa, era um sinal de liberdade. Meu filho livre [...]. (Ibid.)

Essa capacidade exclusivamente feminina de parir, de continuar, de "responder com a vida", fora negada à personagem Lena, representando simbolicamente que, para ela, a possibilidade de vida havia, de fato, acabado. Além disso, ainda podemos nos deter em outra metáfora fundadora de nossa concepção de permanência: a escrita, esse rastro privilegiado que a humanidade deixa de si mesma e que constitui nossas histórias. Por ser a tradução da oralidade, a escrita guarda as memórias e a identidade daquele que dela faz uso, mesmo depois de sua morte. Também nesse sentido, Lena encontrava-se impossibilitada de transmitir sua mensagem, pois não lhe era possível o registro pela linguagem, o rastro mais duradouro que um homem pode deixar.

A construção de Lena, que tem um corpo machu-

cado, desestabilizado, estéril, parece estar atrelada aos sintomas apresentados pelas vítimas de eventos traumáticos, como expõe Griselda Kauffman (1988).

> O traumático, sob condições de violência social, leva a uma perda de equilíbrio e segurança e a vivências de desamparo equiparadas à desproteção e imaturidade originadas na infância, também a estados de obnubilação, falta de consciência, perda de significações e de explicação para o ocorrido [...][10]

Seguindo por esse viés, cabe lembrar que não são raras às vezes em que Lena acorda no chão, sem saber como foi parar ali. Machado não propõe, na diegese da narrativa, uma explicação para a incidência desses lapsos, o que nos leva a pensar na possibilidade da autora ter elaborado essa personagem com vistas aos sintomas do trauma nas vítimas dos regimes autoritários. De acordo com Griselda Kauffman, frases sem nexo, palavras soltas, silêncios, tudo são sintomas de distúrbios pós-traumáticos que aproximam, no romance, realidade e ficção.

A impossibilidade de escrever, de rememorar, colocar no papel a sua história, também é denúncia desse outro lado da ditadura: o trauma que ela provoca. Sobre essa limitação, Lena se questiona: "Será que a doença era só uma somatização de todos os impedimentos e obstáculos que sabia e previa? Será que era medo, preguiça, cagaço? [...] E se alguma coisa no mundo interior dela estivesse conseguindo enganar até a ele [o médico] e a ela mesma?" (MACHADO, 2005, p. 52).

10 *Lo traumático bajo condiciones de violencia social lleva a una pérdida de equilibrio y seguridad y a vivencias de desamparo equiparables a la desproteción e inmadurez originarias del infante humano, también a estados de obnubilación, falta de conciencia, pérdida de significaciones y de explicación de lo ocurrido* (tradução do autor).

Num trecho do filme *Que bom te ver viva,* a ex-militante Maria do Carmo Brito, presa em 1970 e torturada por dois meses, relata que, após anos do término do seu exílio e do fim das sessões de tortura, desenvolveu uma capacidade de "adoecer-se" que antes não conhecia:

> eu sou capaz de adoecer só de ficar puxando desgraça. Vamos supor... Há poucos dias atrás, eu estava numa praia e a minha mãe, meu marido e meus dois filhos saíram pra ir numa cachoeira e tal e eu resolvi não ir. Aí armou um temporal terrível, aí eu comecei a imaginar eles atingidos por um raio e meia hora depois estava vomitando. Sou capaz de adoecer com a minha imaginação e eu não tinha nada disso antes. Quer dizer, suponho que isso seja uma sequela [...][11]

Lena (na ficção) e Maria do Carmo (na vida real) carregam no corpo as marcas da violência, uma de maneira mais direta, a outra indiretamente. O inatingível, nesse caso, é o difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo, carregando essas marcas indissolúveis.Sobre a incapacidade de Lena para dar o seu testemunho (as palavras lhe fogem), podemos entender como um sintoma de quem esteve muito próximo do conflito, fato que talvez a impeça de construir um relato lúcido e íntegro. Habilmente, Ana Maria Machado construiu um romance de denúncia e subversão à história oficial, tendo como protagonista uma personagem incapaz, no presente da narrativa, de fazê-lo.

11 QUE BOM TE VER VIVA. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).

Considerações finais

À Literatura cabe transgredir, resistir, denunciar. Escrever, nesse sentido, não é um compromisso somente com a palavra, mas com a sociedade. Não é com armas que o escritor luta, mas com a linguagem, com os significados. Num artigo intitulado *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, Márcio Seligmann Silva afirma que "a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração" (SELIGMANN-SILVA, p. 65-82, 2008). Ana Maria Machado, em *Tropical sol da liberdade*, nos oferece uma oportunidade de adentrarmos, através das memórias de Lena, nesse vazio provocado pelo trauma, quebrando o pacto de silêncio tão bem aceito pelo povo brasileiro que, segundo Maria Rita Kehl

> costuma "deixar barato" o resgate das grandes injustiças de sua história para não manchar sua reputação de "último povo feliz" do planeta. Mas que preço caro pagamos por essa felicidade para inglês ver! [...] Não passamos nada a limpo, não elaboramos nossos traumas nem valorizamos nossas conquistas. Por isso mesmo nós, brasileiros, não nos reconhecemos no discurso que produzimos [...] Por essa razão, estamos sempre em dívida para com uma identidade perdida. Quem somos nós, brasileiros? Quais são os significantes que nos identificam perante nós mesmos? [...]. (KEHL, 2004, p. 238)

Marcada pela ditadura, a protagonista tem consciência de que só poderá seguir adiante, redescobrir sua identidade quando enterrar o passado. Entre bran-

cos, lapsos, tonturas, inseguranças, palavras desconexas, dificuldade de ficar de pé, ela prossegue. Não nos é revelado, ao final do romance, o destino dessa mulher. O que fica claro nas páginas de *Tropical sol da liberdade* é que, somente através das tentativas de desencapsular o trauma da memória, Lena conseguirá atribuir um novo significado para sua vida.

No passado, encriptado nas fotos, reportagens de jornais e revistas, cartas, diários guardados pela mãe , estão os registros de um tempo que ainda atormenta, está o sentido de sua existência e a chave da cripta onde Lena se encontra enclausurada: ela mesma.

REFERÊNCIAS

DINES, Alberto. (org.). **Histórias do poder.** 100 anos de política no Brasil. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2001.

FERNANDES, Fabrício Flores. **A escrita da dor**: testemunhos da ditadura militar. 2008. F391e. Tese (Doutorado em Letras)- UNICAMP, Campinas, SP, 2008.

FREUD, Sigmund. (1937). Construções em análise. In: _____ **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Vol. XXIII. Rio de Janeiro, Imago, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, Escrever, Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

KAUFFMAN, Griselda. Sobre violência social, trauma y memoria. **Cholonautas**, Instituto de Estudios Peruanos, Peru, 1988. Disponível em: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/GKauffman.pdf >. Acesso em: 04 dez. 2011.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

MACHADO, Ana Maria**. Tropical sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

NAQUET, Pierre Vidal. Memoria e historia. **Cholonautas**: Instituto de Estudios Peruanos, Peru, 1996. Disponível em: < http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales>. Acesso em 27 de dez. de 2012.

PELLEGRINI, Tania. **Gavetas vazias:** ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFSCar- Mercado das Letras, 1996.

QUE BOM TE VER VIVA. Direção de Lúcia Murat. São Paulo: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).

SELIGMANN-SILVA, Marcio. A literatura do trauma. In: ___ **Revista Cult,** São Paulo, n. 23, p. 40, jun. 1999.

_____. **História, memória, literatura:** o Testemunho na Era das Catástrofes (org.). Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. Narrar o trauma– A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: ___ **Psic. Clin.**, vol. 20., n. 1, p. 65-82. Rio de Janeiro, 2008.

14

14

DO *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO: A DIALÉTICA CONSTITUINTE E PROPOSITIVA

Deivis Jhones Garlet[1]

O *Ensaio sobre a cegueira*, de autoria do lusitano José Saramago, Nobel de Literatura em 1998, constitui a obra que maior atenção (quantitativamente) recebeu da crítica literária brasileira, segundo Brizotto Zinani (2014), em se tratando de estudos saramaguianos. A amplitude de possibilidades de análise que o texto oferece auxilia na explicação deste fato. Há estudos que abordam a questão do gênero Ensaio / Romance; outros que se debruçam sobre a relação da obra com o contexto de

1 Doutorando em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com apoio de bolsa Capes. Titulado mestre em Letras, Estudos Literários, pela UFSM, também com apoio de bolsa Capes. Especialista em Pensamento Político Brasileiro e graduado em História, licenciatura plena, pela mesma instituição. Desenvolve pesquisa na área de literatura comparada, articulando literatura, história e ciência política. Integra o grupo de pesquisa Literatura e Autoritarismo, da UFSM, sob o projeto Escritas da vida: subjetividade e autoria, coordenado pela professora Rosani Umbach. Trabalha com Literatura, História e Ciência Política. Áreas de interesse: Literatura comparada, literatura portuguesa, literatura e contextos autoritários, História, Política e Ética. Atualmente, é professor de cursos livres e Técnico em Assuntos Educacionais na UFSM - Cachoeira do Sul.

produção; também estudos relacionados à temática de gênero (o papel relevante ao feminino); além de estudos sobre o narrador, as personagens, o espaço, a transposição intersemiótica e a metaficção. Todavia, a maioria dos trabalhos críticos concede ênfase à percepção da crítica social, com a reflexão centrada nas relações humanas, no indivíduo, na desumanização promovida pelo capitalismo, e, nesse universo, o uso da alegoria como recurso estético, conforme Ozelame (2010).

De fato, o *Ensaio sobre a cegueira* é polissêmico e de extrema riqueza para o analista. Porém, necessitamos empreender um ordenamento de apreciação crítica, o qual é resultado do diálogo com o objeto, mas que, necessariamente, é também um gesto arbitrário, pois necessita de uma escolha entre as tantas possibilitadas pela obra literária. Dessa forma, nossa proposta, sem ser paradoxal, se aproxima e se distancia do mote geral dos trabalhos acerca da narrativa em questão. Aproxima-se na medida em que se utiliza de conceitos de outras áreas do saber, como a Ciência Política e a Filosofia, para melhor elucidar o literário, situando-nos na jurisprudência dos estudos comparados em literatura; também nos aproximamos na percepção da crítica social, no âmbito dos estudos sociológicos; mas, nos distanciamos (parcialmente) no método de abordagem e nos resultados que inferimos. Assim, a título de exemplificação, podemos aventar o estudo crítico que percebe no *Ensaio sobre a cegueira* uma proposição alegórica da cegueira com a extrema racionalidade, da qual derivariam o egoísmo e a maldade do homem, em prejuízo dos sentimentos humanitários (ver RÖHRIG, 2011). Em nossa apreciação, tal conclusão não

resiste a uma análise rigorosa, que considere a narrativa no todo e em suas partes, e também na identificação do egoísmo e da maldade com a racionalidade. Antes, parece-nos exatamente o contrário, como pretendemos demonstrar adiante.

Diante do exposto, propomos uma análise que parte de considerações da estrutura arquitetônica da narrativa, a qual realiza um conteúdo propositivo, de reflexão crítica, perceptível em diversos momentos, sobretudo na relação entre governantes e governados, relação esta atravessada por autoritarismo e violência. Assim, que função esses elementos exercem no universo ficcional, qual posição axiológica sustentam e como retornam ao mundo concreto?

Como prólogo, ao nosso esmero de apreciação crítica do *Ensaio sobre a cegueira*, ainda faz-se necessário o esclarecimento, sumário, das balizas teóricas que viabilizam o diálogo com o objeto. Podemos afirmar que entendemos a obra literária como um objeto-signo portador de carga axiológica, com funcionamento interno e externo à narrativa. Em outras palavras, no ato estético, o escritor seleciona elementos do meio ideológico que o circunda e os transporta para o plano narrativo, como um reflexo e uma refração de outros objetos-signo. Dessa forma, o extraestético se torna estético, podendo funcionar no plano narrativo em acordo ou em desacordo (para ficarmos apenas nas extremidades) com a realidade concreta, e assim, necessariamente, marca uma posição axiológica. Essas considerações, evidentemente, não são reflexões originais, mas obtidas a partir de Bakhtin e Volichínov (2012), Medviédev (2012) e Candido (2010). Como não

pretendemos um trabalho de teoria literária, contentamo-nos com esse introito e passaremos imediatamente ao objeto de análise.

A arquitetura da narrativa comporta, em sua disposição material, dezessete capítulos, não numerados, mas nitidamente demarcados graficamente. Segundo estudo de Seixo (1999), há três sequencias fundamentais: a clausura (capítulos IV ao XII), ou seja, o confinamento dos cegos e contaminados em um manicômio; a fuga (capítulos XIII e XIV), a saída do manicômio e a constatação de que toda a cidade cegara; e regresso a casa (capítulos XV a XVII), no qual procuram suas casas e permanecem na residência da personagem "médico". Três sequencias inscritas entre a cegueira súbita e a recuperação, também súbita, da visão.

Partindo dessa ordenação, todavia, queremos propor uma refração da mesma, ou seja, um reordenamento. No capítulo I, ocorre a cegueira instantânea de um homem dentro de seu automóvel, parado no semáforo. Outro homem o leva para casa e rouba-lhe o automóvel. O primeiro cego, com a esposa, vai ao médico, o qual não consegue explicar a cegueira branca – o homem vê tudo branco, como em um "mar de leite" –, pois não há causas físicas visíveis. Já no capítulo II, a cegueira se alastra, atingindo o ladrão, uma prostituta, a qual será denominada pelo narrador de "rapariga dos óculos escuros", e o próprio médico. No capítulo III, o médico avisa as autoridades e uma ambulância é enviada para buscá-lo. A sua esposa, fingindo estar cega – é a única personagem que não cega –, acompanha o marido.

Considerando esses três primeiros capítulos, po-

demos inferir um estado inicial de conformidade a uma situação cotidiana das grandes cidades: o trânsito de veículos, o semáforo, todavia estáticos. A este estado inicial contrapõe-se um fato extraordinário, a cegueira súbita (e branca) de um motorista, ou seja, algo fora da ordem racional e cognoscível do mundo concreto. Desse conflito resulta a decisão do Governo em isolar os cegos em um manicômio devoluto. Assim, os três capítulos iniciais podem ser agrupados em uma síntese dialética: ver *versus* cegueira = isolamento, a qual denominaremos de *Resultante A*.

Nos capítulos IV ao VII, ocorre a descrição do manicômio e a chagada progressiva de centenas de cegos, lotando-se as camaratas com mais de 260 pessoas. Aqui, a relação entre o Governo e os cegos ganha relevo, na medida em que o exército guarda as portas do local de isolamento, e passa as instruções por meio de um altofalante, uma mensagem gravada. Os cegos percebem que estão presos e abandonados, nenhuma ajuda virá de fora. Desse modo, estes capítulos se estruturam também por uma construção dialética: cegos isolados *versus* ausência do Governo = desorganização interna / problemas de relacionamento, configurando a *Resultante B*.

Nos capítulos VIII ao XII, o narrador descreve a primeira camarata, mais organizada, mais humana e mais democrática, na qual ficaram as personagens principais: “mulher do médico”, “médico”, “rapariga dos óculos escuros”, “primeiro cego” e sua mulher, “ladrão”, “rapazinho estrábico” e “velho da venda preta”. A narrativa prossegue com a descrição da sujeira e da degradação do manicômio. Em seguida, o surgimento dos cegos

maus, ou “cegos malvados” na voz do narrador, os quais ocupam a terceira camarata e possuem um chefe portador de uma pistola. Os cegos maus exigem pagamento pela comida, inclusive o sexo com mulheres, governando despoticamente o manicômio. Em reação, a “mulher do médico” mata o líder dos cegos maus com uma tesoura. Outra mulher incendeia o local e os cegos saem às ruas.

Assim, nesta sequencia de capítulos podemos perceber a relação conflituosa no interior do manicômio: ‘cegos bons’ *versus* “cegos malvados” = violência, a *Resultante C*.

Nos capítulos XIII e XIV, em consonância com a estruturação de Seixo, os cegos saem às ruas da cidade e constatam que todos cegaram; que o mundo transformou-se em um caos, com muita sujeira, podridão, excrementos e com grupos de cegos errando em busca de comida e moradia provisória. O conflito que então se estabelece é entre o grupo de sete cegos liderados pela “mulher do médico” e o mundo circundante, a cidade de cegos e as necessidades de alimentação, vestuário, higiene e moradia. A relação estabelecida é entre o grupo liderado pela “mulher do médico” *versus* a cidade de cegos = hordas primitivas, configurando então a *Resultante D*.

Do capítulo XV ao XVII, ocorre, com a torrencial chuva, um ritual de purificação, no qual as mulheres lavam-se umas às outras; o cerimonial para beber um copo de água potável, criando-se um contraste entre a casa do médico, local similar a um paraíso, e o restante da cidade, imunda, comparada ao inferno. Assim, opõe-se o paraíso (a casa, a organização, a liderança da mulher que vê e que os mantém vivos) *versus* o inferno (a

cidade de cegos, desorganizada, imunda, pútrida, com a morte em todo lugar) para sintetizar que a vida requer organização, nossa *Resultante E*.

Ao lado dessa construção dialética nas partes menores, capítulos, podemos ainda perceber o mesmo princípio de construção unindo essas partes em grupos maiores. Dessa forma, as *Resultantes A, B e C* se harmonizam para configurar um espaço de isolamento, de desorganização, de desamparo e de violência que se assemelha ao hipotético estado de natureza de Hobbes (2012, p. 104): "... quando não existe um poder comum capaz de manter os homens numa atitude de respeito, temos a condição do que denominamos guerra; uma guerra de todos contra todos.". Por certo, as condições de vida no manicômio e na cidade de cegos confirma a tese hobbesiana, criando a lei do mais forte, o medo e a insegurança. Conforme Hobbes:

> uma vez que a condição humana é a de guerra de uns contra os outros, cada qual governado pela sua própria razão, e não havendo algo de que o homem possa lançar mão para ajudá-lo a preservar a própria vida contra os inimigos, todos têm o direito a tudo, inclusive ao corpo alheio. Assim, perdurando esse direito de cada um sobre todas as coisas, ninguém poderá estar seguro (por mais forte e sábio que seja) de que viverá... [...] (HOBBES, 2012, p. 108)

Podemos, assim, afirmar que o conjunto das *Resultantes A, B e C* configura uma semelhança com o estado de natureza, no modelo hobbesiano, e suas implicações nefastas à vida do homem, situação esta que denominaremos *Resultante Conjunta ABC*.

De outro lado, uma posição antitética a este esta-

do de natureza configura-se a partir das *Resultantes D e E*. Diante do caos, da podridão, da morte, do medo, enfim, do estado de natureza, o grupo liderado pela "mulher do médico" percebe a necessidade de organização para poder sobreviver: liderados pela mulher que vê, dialogam sobre as decisões do grupo e resolvem viver em coletivo, com uma autoridade reconhecida. Desse grupo de combinação das *Resultantes D e E* resulta, então, uma síntese que pretende superar o estado de natureza, e que pode ser explicitada pelo léxico organização (reiterado por vários momentos na narrativa), compondo o que chamaremos de *Resultante Grupal DE*.

Por fim, nessa estrutura arquitetônica, podemos combinar as duas resultantes grupais e termos a ideia do todo da narrativa. Da contradição entre a *Resultante Grupal ABC* – estado de natureza, isolamento, caos, podridão, morte, violência, medo, mundo desorganizado – e a *Resultante Grupal DE* – grupo, coletivo, limpo, vida, segurança, mundo organizado – temos a síntese de que é imperioso organizar-se para viver: a *Resultante Total ABCDE*. Podemos inclusive relacionar essa forma arquitetural ao componente da cegueira. A epidemia é repentina em um mundo ficcional de verossimilhança com o mundo concreto. As pessoas passam por inúmeros problemas e, quando percebem que é necessária organização, a visão retorna, não mais apenas para contemplar, mas para agir, modificar o mundo anterior ao surto de cegueira.

A própria epígrafe nos sugere tal conclusão: "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara. Livro dos Conselhos" (SARAMAGO, 1995, p. 10). "Repara" no sentido de conserta, arruma, transforma – o mundo anterior

ao da cegueira. Desse modo, a racionalidade não pode ser aventada como causa de egoísmo, de individualismo e de violências, como pretende o estudo citado anteriormente, mas, pelo lado oposto, a racionalidade é considerada necessária para a organização, para ver e reparar, afinal, conforme Seixo (1999, p. 106), o *Ensaio sobre a cegueira* é "... um romance sobre a visão e a privação dela; sobre a forma de estar no mundo, atentando nele devidamente ou não...".

Dessa compreensão da tessitura narrativa, conduzida por um princípio estético dialético, no qual subjaz a imanência de uma postura crítica, realiza-se o conteúdo de crítica social, precisamente nas contradições entre o ver e o não ver, salientando a necessidade de ver e agir. No universo ficcional, a cegueira alimenta a formação de relações autoritárias e violentas entre os homens, conforme podemos ver na relação entre o governo e os cegos e também no relacionamento entre os próprios cegos no manicômio. A relação entre o governo e os cegos pauta-se por ações de cunho autoritário e degenera em violência. O autoritarismo, nas relações políticas, pode ser assim definido

> na tipologia dos sistemas políticos, são chamados de autoritários os regimes que privilegiam a autoridade governamental e diminuem de forma mais ou menos radical o consenso, concentrando o poder político nas mãos de uma só pessoa ou de um só órgão e colocando em posição secundária as instituições representativas. [...] (STOPPINO, 2008, p. 94)

Nesse sentido, embora não tenhamos referências textuais mais contundentes para classificar o regime político do país (não identificado) em que se passa a nar-

rativa como essencialmente autoritário, temos, todavia, marcas textuais suficientes para caracterizar determinadas ações como autoritárias, uma vez que não são o resultado do consenso, mas da imposição do governo. Além do ato de isolar os cegos no manicômio (medida imposta), as orientações enviadas aos cegos por meio de uma mensagem gravada e repetida nos alto-falantes evidencia o abandono do governo para com os cegos. Dialoguemos com o objeto:

> nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, acostumado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidémico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco [...]. Dito isto, pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores, não funcionam, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata [...] décimo, em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, décimo primeiro, igualmente não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem a verificar-se doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões... [...] (SARAMAGO, 1995, p. 50-51)

Os cegos são, literalmente, isolados da sociedade e abandonados, sem a mínima possibilidade de auxílio externo, mesmo em caso de doença ou necessidade, o que contraria francamente os princípios fundamentais dos direitos humanos, sobretudo no que se refere ao direito

à vida e à liberdade de expressão. Ora, tolhidos esses direitos, resta-nos uma situação construída de maneira autoritária. Além disso, o autoritarismo pode ser entrevisto na alusão à voz "forte" e "seca" acostumada a "dar ordens", revelando o matiz impositivo e a personalidade autoritária do emissor, no caso simbolizando o governo. Depreende-se do excerto narrativo a ação autoritária elevada ao paroxismo, ou seja, a violência, contida na ameaça de morte para quem ousar sair do isolamento.

A violência (ou violências, se considerarmos uma taxonomia tipológica) necessita de definição, para evitar inconsistências de análise. Nosso entendimento coaduna-se à seguinte definição:

> ... há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, acusando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais. [...] (MICHAUD, 1989, p. 10)

Dessa forma, o agente violento no excerto apresentado é o governo, e o objeto os cegos isolados arbitrariamente. A ameaça de eliminação física configura um exacerbamento da violência contida em potência, ainda não de fato. Porém, não tardará para que o governo, por meio de um aparato repressivo de Estado, o exército, realize o que antes estava em situação potencial. No capítulo VI, quando um grupo de soldados vai deixar as caixas de comida no átrio do manicômio e depara-se com um grupo de cegos que esperam (esfomeados) pelo alimento:

> os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo, avançaram até o limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição, foi tudo tão incrivelmente lento, um corpo, outro corpo, parecia que nunca mais acabavam de cair, como se vê às vezes nos filmes e na televisão. Se ainda estamos em tempo de ter soldado de dar contas das balas que dispara, estes poderão jurar sobre a bandeira que procederam em legítima defesa, e por acréscimo também em defesa dos seus camaradas desarmados que iam em missão humanitária e de repente se viram ameaçados por um grupo de cegos numericamente superior. [...] (SARAMAGO, 1995, p. 88-89)

A imagem é a de um fuzilamento, de uma chacina. O assassinato de dezenas de cegos desarmados e que não ofereciam perigo algum. A violência, parece-nos, é reforçada de maneira crítica pela reiterada ironia do narrador, como em: “reagiram exemplarmente ao perigo” – não havia perigo; “puro desperdício de munição” – já estavam todos mortos; “legítima defesa” / “se viram ameaçados por um grupo de cegos numericamente superior” – era um grupo pequeno e de cegos, logo não constituíam ameaça aos soldados que viam e estavam armados.

Além dessas passagens há inúmeras outras que reforçam o caráter autoritário e violento do governo para com os cegos, como, por exemplo, a afirmação de um general de que deveriam é matar todos os cegos do manicômio, assim acabar-se-ia a cegueira. O que resta patente nesta relação governantes *versus* cegos é a deterioração do poder governamental, a autoridade se transformando em autoritarismo e violência, segundo os parâmetros de Arendt (1985). De acordo com a au-

tora, o poder assenta-se no consenso, no apoio popular e necessita de legitimidade, a qual repousa, justamente, na origem consensual. Quando recorre à violência, manifesta sua ineficácia. A violência, para Arendt, não permite o florescimento do poder, pois é instrumental e necessita de um fim, especialmente em curto prazo, pois não temos um conhecimento *a priori* das consequências da violência em um tempo distante.

Em suma, poder e violência são fenômenos diferentes, o primeiro como essência de toda organização, de todo governo, a segunda como manifestação da inoperância e ilegitimidade do poder. Segundo Arendt (1985, p. 17) "Certamente, uma das mais óbvias distinções entre poder e violência é que o poder tem a necessidade de números, enquanto que a violência pode, até um certo ponto, passar sem eles por basear-se em instrumentos.". Assim, a narrativa, no que diz respeito à relação governantes *versus* cegos, propõe uma reflexão para além da simples constatação do autoritarismo ou da violência cometida contra os cegos, mas, sim, da diminuição do poder do governo, uma vez que não assentado na *vontade geral* – termo tomado de empréstimo à teoria de Rousseau (2010).

Na outra extremidade das relações dialéticas contidas na narrativa está o relacionamento entre os próprios cegos no interior do manicômio: isolados e abandonados pelo governo, pelo mundo exterior, vivendo em um símile do estado de natureza hobbesiano. O narrador nos descreve duas camaratas: a primeira, ocupada pelas personagens principais e pelo próprio narrador – não como personagem, mas *presentificado* com um olhar

testemunhal com o reiterado uso do tempo verbal presente e designado por um "nós" – e descrita como mais organizada, segundo princípios de equidade e democracia; e a terceira, descrita pelo próprio narrador como a dos "cegos malvados", na qual um líder impõe as ordens a serem seguidas sob a ameaça de uma pistola, imperando sob todos os cegos segundo a lei do mais forte.

Assim, no âmbito do manicômio, os "cegos malvados", valendo-se da violência e de ameaças (tiros disparados) exigem que os demais cegos paguem pela comida. Passados alguns dias, exigem mulheres para atividades sexuais. No capítulo XII, quando as sete mulheres da primeira camarata chegam aos "cegos malvados",

> de dentro saíram gritos, relinchos, risadas. Quatro cegos afastaram rapidamente a cama que servia de barreira à entrada, Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles. [...] O chefe dos cegos, de pistola na mão, aproximou-se, tão ágil e despachado como se com os olhos que tinha pudesse ver. Pôs a mão livre na cega das insónias, que era a primeira, apalpou-a por diante e por detrás, as nádegas, as mamas, o entrepernas. A cega começou aos gritos e ele empurrou-a, Não vales nada, puta. Passou à seguinte [...] Rapazes, estas gajas são mesmo boas. Os cegos relincharam, deram patadas no chão, Vamos a elas que se faz tarde, berraram alguns [...] As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre tem de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força, que se calará [...] A cega das insónias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça. [...] Amanhecia quando os cegos malvados deixaram ir as mulheres. A cega das insónias teve de ser levada dali em braços pelas companheiras, que mal se podiam, elas próprias, arrastar. Durante horas haviam passado de

> homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva. [...] (SARAMAGO, 1995, p. 175,176, 177 e 178)

Com o perdão dos cortes efetuados, posto que a descrição da horrenda cena ocupe quatro páginas, podemos perceber, no entanto, a violência extrema infligida ao grupo de mulheres pelos "cegos malvados". Inicialmente, atentemos para o uso de vocábulos que remetem a animais quanto ao comportamento dos cegos, como "relinchos", "cavalos", "patadas", de maneira a elevar a intensidade de violência animalesca da cena, distante de qualquer normatividade racional, ética e humanitária.

A violência, aqui, ao mesmo tempo em que se divide, para fins analíticos, se multiplica nos danos causados às mulheres. Por certo, elas sofrem diferentes tipos de violência: violência costumeira ou difusa, que quebra as regras de sociabilidade; violência sexual, o estupro coletivo das mulheres; violência física, os tapas, bofetões, pancadas e a morte de uma delas; violência psicológica, ante a exposição de extrema angústia e terror a que são submetidas, desde o aviso de que irão servir sexualmente aos "cegos malvados" até o momento em si; violência moral, com palavras depreciativas como putas e violação das normas de convivência sexual convencionalizadas; violência como negação da condição humana, a situação de fome que as submete ao horror e o tratamento desumano a que são expostas, enfatizado pelo vocabulário referente ao mundo animal / irracional.

Estas e outras formas de violência podem ser apreendidas em Santos (1993). A este espetáculo terri-

ficante, segue-se a morte de uma das mulheres, diante dos ferimentos sofridos na noite de violenta orgia, configurando-se o pico da violência: a morte do objeto. Desse modo, estrutura-se, no manicômio, um ordenamento que podemos afirmar de governo dos "cegos malvados" sobre os cegos que, por extensão e oposição, qualificaremos como 'bons'. Temos, então, a relação dialética entre "cegos malvados" *versus* 'cegos bons', e que resulta na destruição do grupo de "cegos malvados" e do próprio manicômio: a "mulher do médico" mata o líder dos "malvados" e outra mulher incendeia o local.

É lícito, em nossa avaliação, pensar na simetria entre as duas relações: de um lado, governantes e cegos, os primeiros autoritários e violentos, os últimos isolados, tentando sobreviver; de outro lado, "cegos malvados" e 'cegos bons', também os primeiros autoritários e violentos, os últimos também isolados e tentando sobreviver. Dessa compreensão, deduz-se que os "cegos malvados" podem ser associados ao governo, enquanto governo interno do manicômio, mas também com o governo do mundo exterior, dados seus traços similares: autoritarismo e violência, da mesma forma que os 'cegos bons' podem ser associados nas duas situações.

Sendo plausível tal conjectura, percebemos a violência extrema praticada pelos "cegos malvados", para além de um pico na curva dramática da narrativa, como um recurso estético que impulsiona a reflexão, não apenas do autoritarismo e da violência, em si relevantes, mas para a essência do poder. O governo do país evidencia a falência de seu poder na proporção em que se vale da violência contra os cidadãos, ou seja, quando não mais se apoia no consenso, mas na imposição. Da

mesma forma, o governo dos "cegos malvados" no manicômio não possui poder, pois não se legitima pelo apoio da maioria, mas se impõe pela violência.

Esse nos parece um eixo da narrativa, qual seja, a demonstração de que o poder não reside na violência ou nos instrumentos dela, mas sim no consenso geral, na vontade da maioria, e, então, marca uma posição axiológica de valorização da democracia, da organização coletiva com a finalidade do bem comum, maneira pela qual se organiza o grupo de cegos que constitui o foco da narrativa e é acompanhado de perto pelo narrador. Essa hipótese não é fruto de uma interpretação alheia ao texto literário, conforme estamos tentando demonstrar, mas inferida no diálogo com a obra, e sublinhada pelo narrador:

> ...o grande erro do cego da contabilidade foi ter pensado que bastava apoderar-se da pistola para ter com ela o poder no bolso, ora o resultado foi precisamente ao contrário, cada vez que faz fogo sai-lhe o tiro pela culatra, por outras palavras, cada bala disparada é uma fracção de autoridade que vai perdendo, estamos para que acontecerá quando as munições se lhe acabarem de todo. [...] (SARAMAGO, 1995, p. 203-204)

Dessa maneira, cremos na possibilidade de pensar o ensaio / romance nos parâmetros da crítica social, associando as duas relações dialéticas de conteúdo (governantes *versus* cegos; "cegos malvados" *versus* 'cegos bons') como, primeiramente, princípio de arquitetura narrativa que expõe a tensão, o conflito e, assim, o ritmo, o movimento no plano ficcional, em consonância com a estruturação, também dialética, da forma geral da obra, apresentada no início deste trabalho, a qual também movimenta o universo romanesco. Por exten-

são, essa estrutura arquitetônica dialética – a que denominaremos de princípio estético –, tanto na forma, quanto no conteúdo, viabiliza uma posição axiológica de crítica social: crítica à cegueira, que é também crítica ao irracional, ao desorganizado, ao autoritário, à violência, à inércia social, ao não ver, redundando em colapso e morte; e proposição dialética da visão, que é também razão, organização, bem comum, consenso da maioria, humanização, o ver e o agir conscientemente, que poderíamos sintetizar na ideia geral de democracia – em nosso entendimento, o princípio político.

Desse modo, acreditamos na viabilidade de se pensar o *Ensaio sobre a cegueira* a partir da consonância dos dois princípios arquitetônicos percebidos: princípio estético e princípio político se harmonizam, se auxiliam na proposição dialética daquilo que não devemos ser: cegos e inertes diante do mundo circundante. O final da narrativa, quando, depois de conscientizarem-se da necessidade de organização comunitária, o grupo de "cegos bons" recupera a visão, solicita ao leitor, implicitamente, que retorne para o que é preciso ver, ou seja, o mundo anterior ao mundo distópico dos cegos, o mundo antes do primeiro homem cegar diante do semáforo – o mundo concreto em que vivemos e, sobretudo, em relação com a epígrafe, que sejamos atores de ação reparadora.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **Da violência**. Tradução: Maria Drummond. Brasília: UNB, 1985.

BAKHTIN, M; VOLOCHÍNOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Tradução de Michel Laud et al. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

BRIZOTTO, Bruno; ZINANI, Cecil. A recepção crítica de José Saramago no Brasil. In: **Revista Desassossego.** N°11, junho / 2014, p. 103-112, São Paulo, USP, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

HOBBES, Thomas. **Leviatã**, ou Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. Tradução: Rosina D'Angina. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

MEDVIÉDEV, P. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Sheila Camargo e Ekaterina Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MICHAUD, Y. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

OZELAME, Josiele K. C. **O duplo, a lucidez e a morte: olhares críticos**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

RÖHRIG, Maiquel. **Alegorias do mundo em Saramago**. (Dissertação) Mestrado em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SANTOS, José Vicente Tavares dos. **A cidadania dilacerada**. In: Revista Crítica de Ciências Sociais. N° 37, junho / 1993, p. 131-148, Porto Alegre, UFRGS, 1993.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1999.

STOPPINO, Mário. Autoritarismo. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PAQUINO, G. **Dicionário de Política.** Volume 1. Tradução de Carmem Varriali et al. 13. ed. Brasília: UNB: 2008, p. 94-104.

15

15

DIÁSPORA E VIOLÊNCIA EM *OS EMIGRANTES*, DE W. G. SEBALD

Carla Lavorati[1]

Os emigrantes: quarto narrativas longas (*Die Ausgewanderten. Vier Lange Erzählungen*) é o segundo romance[2] de W. G. Sebald, professor e crítico de origem alemã. Publicado em alemão em 1992 e traduzido para o Brasil pela primeira vez em 2002, a obra narra a história de quatro personagens que cruzam a vida do narrador. As histórias se aproximam na medida em que todos os personagens têm a vida transformada por acontecimentos traumáticos.

Henry Selwyn, médico judeu nascido na Lituânia foi para a Inglaterra com os pais, quando ainda era criança, fazendo parte da leva de emigrações que ocorrem no final de século XIX e início do século XX, devido, sobretu-

1 Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras na UFSM. Bolsista Capes, participante do grupo de pesquisa "Literatura e Autoritarismo", orientada pela Prof.ª Dr.ª Rosani Ketzer Umbach. E-mail: ca_lavorati@yahoo.com.br

2 Mesmo reconhecendo a dificuldade de definir as obras de Sebald enquanto gênero literário, pois se tratam de livros que são construídos numa combinação entre ensaio, autobiografia, diário de viagem, fotografia, ficção; ainda assim, nos permitimos pensa-lo dentro da chave do romance, principalmente, por considerar o romance como uma gênero inacabado. Ou seja, apoiado na ideia do romance como um gênero por excelência de fronteiras, que na relação constante que estabelece com a sociedade se reinventa. Portanto, os romances de Sebald subvertem os moldes do romance tradicional e oferecem aspectos interessantes para pensar as relações da forma do romance com a sociedade que o engendra.

do, a crise econômica e também pela perseguição política anti-semita. Paul Bereyter, o segundo personagem, foi professor do narrador e sua história pessoal está ligada a Segunda Guerra Mundial e ao nazismo, sendo impedido, no período do Terceiro Reich, a trabalhar como professor. Ambros Adelwarth é um tio-avô do narrador que emigrou para os Estados Unidos fugindo da crise ocorrida entre as duas Grandes Guerras, que, vendo tanto sofrimento e violência sucumbe à loucura. E, finalmente, Max Ferber, um pintor judeu de Munique, que o narrador conheceu em Manchester o qual constrói sua arte a partir da experiência de sofrimento pela deportação e morte de seus pais nos campos de concentração nazista. Logo, o tema da violência e o movimento da diáspora transforma a vida dos personagens e todos têm em comum um sentimento melancólico diante da realidade.

De modo geral, os narradores dos romances3 de Sebald são conscientes dos limites da razão e do conhecimento e observam atentos o espaço à sua volta e refletem sobre a história catastrófica da civilização. São romances de narradores viajantes andando por ruínas de guerras e pelas marcas físicas e psicológicas causadas por seus horrores e que têm em comum o fato de estarem sempre em deslocamento, percorrendo longas distâncias ou apenas andando pelas cidades e interiores. São, assim, observadores atentos da paisagem, da arquitetura, dos monumentos, dos registros históricos e das relações sociais que movimentam a cultura; o que

3 *Vertigem (Schwindel. Gefühle)*, de 1990; *Os emigrantes (Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen)*, de 1992; *Os anéis de Saturno (Die Ringe des Saturn. Eineenglische Wallfahrt)*, de 1995 e *Austerlitz (Austerlitz)*, de 2001.

faz destes narradores reflexivos e intelectualizados, mas também melancólicos; principalmente pela consciência da relação entre civilização, cultura e barbárie. Portanto, é comum nos romances de Sebald a problematização de temas que envolvem guerras, diásporas, autoritarismo, violência. Nesse sentido, os narradores de Sebald retomam a possibilidade de experiência que Benjamin (1983) constatou como enfraquecida pelos eventos traumáticos das guerras. Suas produções narrativas e poéticas dão conta de trabalhar esteticamente com questões difíceis para a história da Alemanha.

Em *Os emigrantes* temos uma narrativa onde a história pessoal e coletiva estão entrelaçadas, sendo faces da mesma moeda. O narrador produz tal entrelaçamento a partir das associações que estabelece entre motivos que nem sempre têm uma relação direta e evidente. Desse modo, o narrador, em suas andanças pela Europa e em sua preocupação com a memória, "retoma" histórias pessoais, documentos, fotos, mapas, datas e incorpora essas informações à representação ficcional construindo uma narrativa de tom realista. Mesmo que esse excesso de realismo seja utilizado também para questionar os limites da representação do real. É necessário ainda pontuar que os livros de Sebald são todos construídos a partir da interação entre prosa e imagem. Linguagem verbal e não verbal se misturam, se complementam e também se negam, numa prosa que se constrói justamente no território difuso das fronteiras entre a ficção e o real. Nesse sentido, as imagens também são um recurso estético importante de representação.

O livro *Os emigrantes* é dividido em quarto partes

e narrado em primeira pessoa. As histórias são contadas a partir da perspectiva do narrador, num tom assumidamente memorialístico, o que contribui para que a voz do narrador e dos personagens se misturem. Cada uma das partes leva o nome de um dos personagens do livro: Dr. Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth e Max Ferber. O romance começa com o narrador contando sobre sua viagem de carro até Hinghan, Inglaterra. Ele busca uma casa para alugar devido à mudança de emprego para Norwich. É nessa casa, indicada pela agência imobiliária, que o narrador conhece Dr. Henry Selwyn. O encontro acontece no jardim da casa, no qual o narrador diz: "vimos uma figura imóvel, deitada na sombra lançada na relva por um cedro. [...] Era um homem de idade, a cabeça apoiada no braço dobrado, parecendo totalmente absorto na visão do pedacinho de terra bem à sua frente" (SEBALD, 2009, p. 11). Henry se definiu, ao se apresentar, como uma espécie de eremita ornamental, um simples morador do jardim, e o narrador o descreve como alguém que "vivia em seu ermitério e se dedicava plenamente, como me declarou certas vezes, a pensamentos que, de um lado, ficavam cada dia mais vagos e, de outro, mais inequívocos e precisos" (SEBALD, 2009, p. 18).

A família de Selwyn chega a Londres emigrando de Grodno em 1899, fazendo parte do movimento maciço de emigração da Lituânia, que nos fim do século XIX e início do século XX já tinha perdido aproximadamente um quarto da sua população[4]. Segundo Balkelis

4 Segundo Balkelis (2015) o êxodo massivo na Lituânia ocasionou a perda de quase um quarto da sua população entre os anos de 1868 – 1914, o que consta como um índi-

(2015), isso se deve a fatores de ordem principalmente econômica como a escassez de recursos, mas também é agravado pela violência anti-semita que é propagada pela pressão política das autoridades, o que colaborou para a elevação do índice do êxodo. Sobre esse episódio da vida de Henry, o narrador relata:

> quando perguntei para onde, afinal, sentia-se tentado a voltar, contou-me que aos sete anos de idade emigrara de uma aldeia lituana nas proximidades de Grodno com a família. Isso acontecera no final do outono de 1899, quando ele, os pais, suas irmãs Gita e Raja e seu tio Shani Feldhendler foram até Grodno na carroça do cocheiro Aaron Wald. Durante anos, as imagens desse êxodo haviam permanecido latentes na memória, mas nos últimos tempos, disse, voltaram e se fizeram presentes [...] (SEBALD, 2009, p. 24).

Henry Selwyn conta ao narrador que os emigrantes daquela jornada, e entre eles integrantes da sua família, acreditavam estar indo rumo à Nova York, mas que ao contrário desembarcaram em solo inglês, em Londres, assim "A maioria dos emigrantes se conformou à força com a situação, mas outros, a despeito de toda prova em contrário, persistiram na ideia de que estavam na América" (SEBALD, 2009, p. 25). Portanto, o personagem da primeira narrativa cresce em Londres e lá cursa o colegial e a faculdade de medicina; depois vem "o ano na Suíça, a guerra, o primeiro ano de serviço na Índia e o casamento com Hedi" (SEBALD, 2009, p. 26). O casamento de Henry dura alguns bons anos de fartura, comemorações e viagens, pois a fortuna de Hedi cus-

---

ce de emigração dos mais elevados da Europa. Acesso em: 10 de maio de 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/59265-242884-1-PB%20(1).pdf.> Web Mosaica revista do instituto cultural judaico Marc Chagall, v.7, n.1, (jan-jun) 2015.

teia os luxos do casal, mas Henry esconde até mesmo da mulher sua descendência judia. Nas décadas de 20 e 30 do século XX viveram em grande estilo, o oposto da vida simples que Henry tem no momento que conhece o narrador. Desse modo, sua história é marcada pela guerra e pelo anti-semitismo, após 1945 rompe o seu contato convencional com o mundo e fecha o seu consultório; passa a viver de modo modesto, ligado as plantas e aos animais. Conforme se depreende pare este,

> os anos da Segunda Guerra e as décadas seguintes foram para mim uma época cega e nefasta, sobre a qual eu não seria capaz de dizer nada, mesmo se quisesse. Em 1960, quando tive de abrir mão do meu consultório e dos meus pacientes, rompi meus últimos contatos com o chamado mundo real. Desde então, tenho nas plantas e nos animais quase que meus únicos interlocutores. De algum modo me dou bem com eles, disse dr.Selwyn com um sorriso inescrutável, e, levantando-se, estendeu-me a mão em despedida, um gesto extremamente incomum da parte dele [...] (SEBALD, 2009, p. 27).

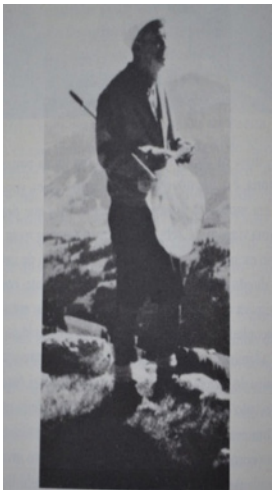
Hersch Seweryn que muda seu nome para Henry Selwyn na adolescência justifica que isso foi uma espécie de afirmação e de ato de dignidade que teve ao concluir os anos de escolarização, antes de ingressar no curso de medicina. Hersch é um nome próprio de origem iídiche[5], uma das três línguas usadas pelas comunidades judaicas, ou seja, era um nome que trazia em sua grafia a relação com uma identidade que Henry ocultou.

O personagem é comparado pelo narrador ao escritor Nabokov, isso ocorre após Selwyn mostrar suas

5 Língua germânica das comunidades judaicas da Europa central e oriental, baseada no alto-alemão dosXIV, com acréscimo de elementos hebraicos e eslavos; ídiche, judeu-alemão.

fotos da viagem à Creta: “Dr Selwyn de bermuda, com mochila e rede de borboleta. Um dos retratos era idêntico, inclusive nos detalhes, a uma foto de Nabokov tirada nas montanhas acima de Gstaad que eu recortara duas antes de uma revista suíça (SEBALD, 2009, p. 22). Assim, para o narrador as semelhanças entre Selwyn e Nabokov produzem curiosas associações e permitem o cruzamento entre as duas biografias.

Imagem 1 - Imagem do escritor Nabokov que o narrador retira de uma revista Suíça.



Fonte: *Os emigrantes*. Sebald (2009, p. 22)

O narrador faz referência a Nabokov em dois momentos distintos. Ao relaciona-lo com Henry e ao estudo das borboletas, como também quando cita o personagem Paul Bereyter e seu encontro com Landau, no momento que ela lia a autobiografia de Nabokov. Assim, é recorrente a figura do escritor Nabokov e das lepidopteras (Nabokov era um estudioso dessas espécies de insetos), ressaltando ainda que a referência as borboletas

aparecem também em outros romances do autor. Desse modo, é possível relacionar a metáfora da metamorfose, contida no ciclo de vida da borboleta, com a própria vida humana e sua transitoriedade. E mais pontualmente relacioná-la as migrações impulsionadas pelas guerras e o contínuo movimento de desterro dos emigrantes, o que modifica a própria constituição da subjetividade desses sujeitos. Dessa maneira, as borboletas são metáforas que contribuem para a compreensão do espaço representativo na obra de Sebald.

Já o Segundo personagem, Paul Bereyter é professor em uma cidadezinha referida apenas como S. Apresentado pelo narrador como seu professor dos primeiros anos de ensino, nos anos de 1952, sua aula é descrita como "a mais lúcida que se possa imaginar" (SEBALD,2009, p. 43). O narrador decide pesquisar sobre a vida do professor após saber da notícia de sua morte pelo obituário do jornal local. A nota de pesar não fazia qualquer referência ao fato de Paul ter cometido um suicídio, apenas ressaltava os méritos do professor, sua criatividade, paixão pela música e dedicação aos alunos. A narrativa sobre a vida do professor Paul Bereyter, que inicia a segunda parte do livro, fala sobre sua morte:

> em janeiro de 1984, chegou-me de S. a notícia de que na noite de 30 de dezembro, uma semana após completar setenta e quarto anos, Paul Bereyter, que for a meu professor no primário, dera fim a sua vida ao deitar-se na frente de um trem a pequena distância de S. [...] (SEBALD, 2009, p. 33).

No curso das investigações do narrador fica evidente o quanto Paul era uma figura estranha para os mo-

radores da cidadezinha de S. Nesta, era considerado um excêntrico e pouco de concreto os conhecidos souberem falar sobre ele, “as poucas conversas que tive em S. com as pessoas que haviam conhecido Paul Bereyter foram tudo menos esclarecedoras” (SEBALD, 2009, p. 34), desse modo, tal qual Henry Selwyn, Paul também é um personagem deslocado que não consegue se adequar com facilidade as práticas de sociabilidade e que prefere levar uma vida discreta, solitária e mais próxima à natureza, “essa ausência continua da cidade, e também seu comportamento cada vez mais estranho, que já se tornava aparente vários anos antes de sua aposentadoria, imprimiu-lhe a fama de excêntrico” (SEBALD, 2009, p. 34).

Paul é um personagem adepto à caminhadas. Tal hábito é também praticado com seus alunos que juntos fazem passeios pela aldeia; e “o que Paul chamava ‘suas aulas de contemplação’ nos levou, no decorrer do tempo, a todos os lugares que era de interesse por uma razão ou outra, num raio de cerca de duas horas a pé” (SEBALD, 2009, p. 44). Esse ímpeto por caminhadas tem uma relação com os ideais do estilo alemão *wandervogel* que foi um movimento em nome da liberdade e da volta a natureza e contra as restrições impostas pela sociedade. É um movimento popular de origem alemã que surge em 1896. O sentido da palavra *wandervogel* se relaciona com o significado de caminhadas, passeios e também da travessia das aves migratórias, como posto no caso seguinte:

> com sua japona ou mesmo em mangas de camisa, ele caminhava a nossa frente com o rosto voltado ligeiramente para cima, dado aqueles passos lar-

> gos e esvoaçantes que lhe eram tão característicos, uma verdadeira imagem, como percebo agora em retrospectiva, do movimento alemão *Wandervogel*, que deve tê-lo influenciado em sua juventude [...] (SEBALD, 2009, p. 46).

Paul levava os alunos por lugares que considerava interessante como o "castelo de *Fluhenstein*, ao desfiladeiro de *Starzlach*, à adutora acima de *Hofen* e ao paiol de pólvora na montanha do Calvário, onde a associação de veteranos mantinha seus canhões de cerimônia" (SEBALD, 2009, p. 44), ou ainda, quando apenas levava seus alunos para bater perna, sem propósito definido, a caminhar pelas paisagens na aldeia de W. Assim, a história é construída a partir da memória do próprio narrador, que recorda a infância e a vida escolar, mas também a memória de Lucy Landau, amiga de Paul; "que, como fiquei sabendo no curso das minhas investigações em S., providenciara o enterro de Paul no cemitério local" (SEBALD, 2009, p. 47).

Mme. Landau mostra um álbum de fotos de Paul e conta passagens da vida dele, que segundo ela, era uma vida consumida pela solidão. Landau conhece Paul no verão de 1971, em Salins-les-Bains, no Jura Francês. Ela estava sentada em um banco no parque de *Promenade des Cordeliers* lendo a autobiografia de Nabokov, e Paul lhe dirigiu a palavra, comentando sobre o livro, numa

> cortesia que beirava a extravagância, e dali em diante, naquela tarde inteira e durante todas as semanas que se seguiram, travou com ela conversas mais simpáticas em seu francês um pouco antiquado, mas absolutamente correto [...]. (SEBALD, 2009, p. 48).

Dessas conversas do narrador com mme. Landau,

vem à tona o envolvimento de Paul com Helen Hollaender (de Viena), que provavelmente teria sido deportada para os campos de concentração, esse afastamento intensifica a tristeza de Paul.

Em 1939, Paul regressa à Alemanha e serve durante seis anos para a artilharia motorizada, conhecendo e lutando em regiões como Polônia, França, Balcãs, Mediterrâneo, e segundo o narrador, Paul "terá visto mais que suporta um coração ou um olho" (SEBALD, 2009, p. 60). De tal modo, o segundo personagem também tem sua vida marcada pelo contexto histórico das grandes guerras mundiais, envolvendo-se diretamente no embate da Segunda Guerra. Esse personagem retoma a figura de Nabokov e também a metáfora da metamorfose condensada na imagem da borboleta na história de Henry Selwyn. Ela é retomada na história de Paul a partir da imagem dos escaravelhos e da exposição do inseto e das fases de sua vida em um caixa de vidro que fica na sala de aula.

Tratava-se caixa marrom com terra, intitulada *Melolontha vulgaris*, com todas as suas fases de desenvolvimento do inseto e na qual se via: "uma ninhada de ovos, uma pupa e uma larva, e, na parte superior, um escaravelho que saía do ovo, outro que esvoaçava e outro que comia folhas de macieira" (SEBALD, 2009, p. 37). Desse modo, em ambos os personagens é estabelecido sentidos ligados a metamorfose dos insetos e ao ciclo transitório de suas vidas, como também em ambos é comum a perspectiva melancólica diante da violência e também diante da consciência dos limites humanos e da finitude.

Imagem 2 - Paul Bereyter, soldado de artilharia motorizado,

serviu entre 1939/1945.

Fonte: *Os emigrantes*. Sebald (2009, p. 60)

As investigações do narrador sobre a vida de Paul Bereyter não o fazem se aproximar do antigo professor, apenas lançam luzes para alguns acontecimentos, no entanto, muito fica oculto e sem resposta,

> tais tentativas de tornar presente o passado, como fui obrigado a admitir, não me aproximaram de Paul, a não ser por alguns instantes nos quais a emoção transbordava o que me parecia inadmissível, e foi para evitar isso que escrevi o que sei de Paul Bereyter e que fiquei sabendo no curso de minhas investigações a seu respeito [...] (SEBALD, 2009, p. 35).

Sobre a morte de Paul Bereyter, o narrador, refere-se ao comentário de mme. Landau:

> é difícil, disse mme. Landau quando lhe contei dessas aulas de ferrovia, no fundo é difícil saber o que causa a morte de uma pessoa. Muito difícil, disse mme. Landau, realmente não se sabe [...] Quando Paul me contou essa história de férias absolutamente inocente, disse mme. Landau, não fui capaz de lhe atribuir a importância que hoje parece ter, embora mesmo então algo naquela expressão final me soasse suspei-

> to. Talvez porque eu não tenha compreendido logo a expressão *acabar nas estradas de ferro* no sentido corrente expresso pelo tio, seu efeito sobre mim foi o de uma sombria sentença oracular. A inquietação desencadeada pela minha momentânea incapacidade de compreensão – hoje sinto às vezes como se eu realmente tivesse visto então uma imagem da morte – não durou mais que um piscar de olhos e passou sobre mim como a sombra de um pássaro em voo [...] (SEBALD, 2009, p. 66-67).

Diante disso, a morte também assume a face do *outro*. O *outro* da vida. A face do desconhecido, do que nos escapa. E, nesse sentido, é possível pensar na postura ética dos narradores; na representação do *outro* nos romances, devido à recorrente posição de empatia em relação às vítimas. E a narrativa da vida e morte de Paul Bereyter dá lugar à história de Ambros Adelwarth, o terceiro personagem de *Os emigrantes*. Ambros é tio-avô do narrador;

> um irmão de minha mãe que já tinha vindo para a América antes da Primeira Guerra Mundial e que desde então só havia trabalhado nas melhores casas, conseguiu arranjar emprego para nós na hora, graça a seus vários contatos [...] (SEBALD, 2009, p. 80).

Segundo tia Fini, Ambros, que foi o primeiro integrante da família a migrar, teve sorte de conseguir emprego logo que pisou em terras estrangeiras, isso para ela devia-se, provavelmente a "natureza extraordinariamente cativante e ao mesmo tempo comedido" (SEBALD, 2009, p. 81-82). O fato é que Adelwarth com apenas 13 anos foi para Lindau e trabalhou na cozinha de um restaurante até juntar dinheiro para comprar uma passagem para Suíça, por sua vez, personagem

> de quem você provavelmente não se lembra mais, disse tia Fini como se agora começasse uma história totalmente diversa e bem mais significativa, foi um homem de rara distinção. Veio ao mundo em 1886, em Gopprechts, perto de Kempten, o caçula de oito crianças, o único menino. [...] Se imaginarmos hoje as circunstância nas quais Ambros cresceu, disse tia Fini, chegamos à inevitável conclusão de que ele nunca teve uma infância propriamente dita. Com apenas treze anos, saiu de casa e foi para Lindau, onde trabalhou na cozinha do Bairischer Hof até juntar dinheiro suficiente para um bilhete de trem para a Suiça Romana. [...] (SEBALD, 2009, p. 80-81).

Em Nova York, Ambros foi mordomo de uma das mais ricas famílias de banqueiros judeus do local, os Solomon. Ficou trabalhando para eles até a morte do último integrante. Nos anos em que viveu com os Solomon foi cuidador de Cosmos, filho do banqueiro. Cosmos tinha uma personalidade excêntrica e vivia em alguns momentos numa espécie de transe, como uma criança adormecida. Juntos, Cosmos e Ambros viajam por muitos países, mas Cosmos passa por crises depressivas, principalmente do período da Primeira Guerra, no qual andava atordoado pelas visões de morte e crueldade que lhe tomavam a mente de modo frequente.

No final da guerra, Cosmos melhora um pouco das alucinações, mas nunca mais consegue voltar a interagir socialmente, ficando cada vez mais recluso e apático. Mas a melhora não dura muito tempo e Cosmos é internado no sanatório de Ithaca e lá morre em profunda melancolia. É nesse mesmo sanatório em Nova York que Ambros, com sessenta e sete anos e por vontade própria, se interna e é submetido à eletrochoques até o dia de sua morte. Assim

> considerava a docilidade inaudita de Ambrose, um de nossos primeiros pacientes submetido a uma eletroterapia que se estendeu por semanas e meses, como fruto do novo procedimento, embora essa docilidade, como eu já começava então a desconfiar, não se devesse a outra coisa a não ser o anseio de seu tio-avô por uma extinção o mais completa possível de sua capacidade de pensamento e recordação [...] (SEBALD,2009,p.115-116).

Para o narrador, a docilidade do tio deve-se aos eletrochoques e ao modo como esse tratamento agressivo destrói a memória. E é justamente a memória do trauma e do sofrimento que Ambros quer esquecer. Nesse sentido, a recordação para o tio do narrador foi observada como uma forma de vivência que reitera a violência sofrida.

Imagem 3 - Fotografia do álbum de família de tia FiniDa esquerda para a direita: Fini, Theo, Aldewarth e Balbina (irmã de Aldewarth).

Fonte: *Os emigrantes*. Sebald (2009, p. 103)

Ainda sobre Ambros Adelwarth que, segundo tia Fini, tinha uma memória de uma precisão espantosa, pois contava fatos do passado com riqueza de detalhes; é possível inferir que lhe faltava capacidade de recordação para o funcionamento da memória, pois "contar histórias era para ele tanto uma tortura como uma tentativa de libertação, uma espécie de resgate e ao mesmo tempo uma forma inclemente de autoimolação" (SEBALD, 2009, p. 103).Deste modo, termina a história de mais uma vítima da violência e do trauma.

Max Ferber, último personagem do romance é um pintor alemão que vive em Manchester (Inglaterra) e que o narrador conhece por acaso em andanças pela cidade, ao entrar, sem pretensão, num ateliê de pintura,

> perto das comportas à boca do porto, numa rua que ia das docas até Trafford Park, deparei com uma placa na qual To The Studios fora pintado em pinceladas toscas. [...] Nos meses seguintes, visitei com tanta frequência quanto supunha aceitável, para conversar com o pintor que ali trabalhava desde o final dos anos 40, dez horas por dia, o sétimo dia inclusive [...] (SEBALD, 2009, p. 162).

Maximilian Ferber, segundo informações que o narrador encontrou em uma revista, chegou à Inglaterra em maio de 1939, proveniente de Munique. Na época tinha quinze anos de idade e seu visto foi conseguido pelo pai por meio de suborno ao cônsul inglês. Os pais que não conseguem sair de Munique para fugir da perseguição nazista são mandados a Riga, em 1941, num dos primeiros trens de deportação. Ferber, que era estudante de arte, se estabelece em Manchester, em 1943, com então dezoito anos, mas meses depois de sua chegada (em 1944) é convocado para servir o exér-

cito e após “treinamento militar básico em Catterick, numa região abandonado por Deus no condado de Yorkshire, ele se oferecera como voluntário num regimento de tropas de paraquedistas, na expectativa de entrar em ação antes do final da guerra” (SEBALD, 2009, p. 169). No entanto, uma doença (icterícia) o mantém internado em tratamento em Derbyshire (Inglaterra) e só saí em 1945, retomando seus estudos de arte.

Manchester será a cidade escolhida por Ferber para viver, pois de algum modo ele se sentia familiarizado no local, talvez, como ele mesmo supôs, por se tratar de uma cidade de imigrantes. Sai poucas vezes de Manchester e com o passar dos anos, como confessou, raramente saia do seu próprio ateliê. Sobre a terra natal, Alemanha, o pintor diz: “Quando penso na Alemanha, a impressão que tenho é de alguma loucura em minha cabeça. E talvez pelo temor de encontrar uma constatação para essa loucura é que nunca estive na Alemanha de novo” (SEBALD, 2009, p. 182). A imagem abaixo registra a Rua de Manchester, da cidade na qual ocorre o encontro entre o narrador e o pintor.

Imagem 4 - Ruas de Manchester, Inglaterra.

Fonte: *Os emigrantes*. Sebald (2009, p. 161)

Max Ferber confessa ao narrador não lembrar-se de modo claro como foi o dia em que viu pela última vez seus pais, no aeroporto de Oberwiesenfeld, como foram a despedida e as palavras que trocaram ou mesmo a falta delas, "não sabia mais o que a mãe ou o pai lhe haviam dito ou o que ele lhes dissera por último, ou se eles e os pais tinham se abraçado ou não" (SEBALD, 2009, p. 188). Apenas compreende, tempos depois da separação, como a sua vida foi pesadamente influenciada pela deportação de seus pais, "e pela demora e hesitação com que a notícia da morte deles, inacreditável a princípio, chegou a meus ouvidos e somente aos poucos se deu a conhecer em seu sentido desmesurado" (SEBALD, 2009, p. 192).

Isto posto, é possível olhar para as obras de Sebald como representações que problematizam a violência. Uma cultura que se tornou arquivista e burocrática e que produziu, no cerne de sua sistematicidade, a banalidade do mal. As obras de Sebald são conscientes dessa cultura burocrática, violenta e alienante e da sua relação com o passado alemão nazista e as guerras do século XX. Mas Sebald não deve ser reduzido ao autor do holocausto, apesar de sua obra ser marcada pelo tema, pois seus romances extrapolam os limites geográficos dos países europeus e problematiza questões da condição humana.

Numa visão macroscópica da situação, Sebald reflete sobre questões que dizem respeito ao próprio mal estar da cultura, a lógica ilógica do racionalismo que destrói. Nesse sentido, talvez, seja o movimento do andar, comum ao conteúdo e a forma dos romances de Sebald, uma forma de resistência ao convencional, à fixidez da ordem e ao estabelecimento de uma verdade

única. Aqui, mais do que certezas e respostas, é necessária uma postura também de dúvida, para que a caminhada prossiga como seguem os narradores de Sebald: num contínuo movimento errante pelo mundo e pela linguagem da literatura, sempre movidos pela abertura que o questionamento proporciona.

A interrogação é motivadora da mudança, enquanto a afirmação plena da resposta aproxima-se da imobilidade. E, nesse sentido, segundo Blanchot (2010, p. 43), "a resposta é a desgraça da questão". Assim a partida é mais importante que a chegada e, nesse sentido, "a busca seria então da mesma espécie que o erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio. O descaminhado, aquele que saiu da proteção do centro, gira em torno de si mesmo, entregue ao centro e não mais cuidado por ele" (BLANCHOT, 2010, p. 64). Assim, pensamos na própria errância dos narradores, em seus descaminhos pela Europa, e também no curioso jogo associativo dos seus pensamentos, que só são possíveis pela estrada esburacada da memória; e que fazem o leitor assumir também a postura interrogativa, uma provocação à continuidade do movimento inspirado pela abertura da questão.

Para Sebald o contexto histórico catastrófico nos faz perder as certezas diante da realidade. Não é possível exigir a comprovação dos fatos, a verdade não está mais onde acreditávamos que podíamos encontrá-la, "acho que o curso da história nos fez perder essas certezas, e precisamos reconhecer nossa ignorância e limitação nesses assuntos para então tentar escrever de acordo com isso" (SEBALD apud WOOD, 2012, p. 18). Na compilação de entrevistas de Sebald, organizada por

José Maria Pérez Gay, encontramos uma declaração interessante do autor, que ao ser indagado por que não escreve monografias históricas no lugar de ficções, diz:

> as monografias históricas têm seu fim cedo ou tarde [...] Além, o que a monografia histórica não pode oferecer é a metáfora dum devir histórico colectivo porque, por assim dizer, só metaforizando a realidade é que nós acedemos à história através duma empatia." (GAY, 2015, tradução nossa)[6].

Conforme apurado, compreendemos que para o autor os procedimentos literários são mais flexíveis e permitem maiores possibilidades de trabalhar com o que é vestígio, permitindo uma ressignificação do passado a partir da memória e do exercício de escovar a história a contrapelo, como sugere Benjamin (1994) em seu texto sobre *O conceito da História*. Talvez para Sebald, a literatura seja o espaço de maior possibilidade de se produzir a "verdade", nesse movimento de desvio que o campo ficcional permite e deseja.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____.**Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

6 *"las monografías históricas terminan tarde o temprano [...] Además, lo que la monografía histórica no puede darnos es la metáfora de um devenir histórico colectivo porque, si me permite decirlo así, sólo al metaforizar la realidade accedemos a la historia mediante una empatía"* (GAY, 2015) Disponível em: <http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Sebald.htm>. Acesso em: 10 junho de 2016.

BALKELIS, Tomas. **Abrindo portas para o Ocidente**: Migrações lituanas e judaicas a partir das províncias lituanas, entre 1867 e 1914. Web Mosaica: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, v.7, n.1, (jan-jun) 2015.

BASTOS, Aguinaldo; CABRAL, Alexandre Marques; REZENDE, Jonas. **Ontologia da violência**: o enigma da crueldade. Rio de Janeiro, Mariad X, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: a palavra plural. São Paulo. Editora Escuta, 2010.

GAY, José Maria Pérez (Comp.). **W. G. Sebald entrevistado por José Pérez Gay.** Disponível em: <http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Sebald.htm>. Acesso em: 16 out. 2015.

SEBALD, W. G. **Os emigrantes**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Claúdio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

16

16

A VIOLÊNCIA RACIAL E O ESTATUTO HIERARQUIZADO DA PERSONAGEM EM *XEFINA*, DE JUVELA BUCUANE

Chimica Francisco[1]

Impensável seria que se imaginasse numa narrativa uma história sem personagens, sem ação, sem tempo, sem espaço e sem narrador ou contador de suas experiências (segundo Benjamin). São estas categorias narrativas: personagem, ação, tempo, espaço e narrador que marcam a razão de ser da narrativa, seja esta um romance, uma novela, ou mesmo um conto. Sabe-se que são os personagens que, nas narrativas, desencadeiam e desenvolvem as ações num determinado espaço e tempo que pode ser real ou imaginário.

1 Tem graduação em Formação de Professores de nível médio, pelo Instituto Médio Pedagógico da Beira (1988), possui o bacharelado em Ensino de Português pela Universidade Pedagógica, em Maputo (2001), possui graduação em Ensino de Português pela Universidade Pedagógica, em Maputo (2003). Tem mestrado em Educação/ Ensino de Português pela Universidade Pedagógica Moçambique (2011). Tem também mestrado em Gestão de Recursos Humanos (GRH), pelas Universidades Jean Piaget de Moçambique e Universidade Pedagógica – Delegação da Beira (2013). Tem experiência na área de Letras, lecionação em várias disciplinas das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa (Literatura Moçambicana, Literatura Angolana, Literatura Cabo-verdiana, Literatura São-tomense). Atualmente é doutorando em Letras na área de concentração de Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sob orientação da Professora Doutora Rosani Úrsula Ketzer Umbach. É Bolsista do PEC-PG CAPES, desde 2014.

A categoria personagem continua a ser uma das mais obscuras da poética. Ducrot e Todorov (1972, p. 271) afirmam ser uma das razões para essa obscuridade, o pouco interesse que os escritores e críticos concedem atualmente a esta noção. Estes mesmos linguistas citam Arnold Bennett[2] que, reagindo contra a submissão total à "personagem" que se verificou no fim do século XIX, afirmou o seguinte: "A base da boa prosa é a pintura dos caracteres, e nada mais". Bennett queria referir-se ao que mais tarde veio a ser aprofundado em *Teoria da literatura* por Silva (1997, p. 3-5) sobre as "*belas-letras*" e a "*belle littérature*", que implicava no cômputo geral a "existência de valores estéticos", sabido que é que, "a simples denominação de *literatura* implica relação com as *letras*" (SILVA, 1997, p. 5). Para Reis e Lopes (2000, p. 314) personagem é a categoria fundamental da narrativa uma vez que a mesma, "evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos". Referem em seguida esses autores que

> na narrativa literária (da epopeia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na banda desenhada, no folhetim radiofónico ou na telenovela a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia da narrativa. [...] (REIS e LOPES, 2000, p. 314).

Prosseguindo, Ducrot e Todorov (1972, p. 271), estes apelam para uma leitura não ingénua dos livros de ficção de tal sorte que não se confunda "personagens com pessoas reais". Argumentam que, "o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não

2 Arnold Bennett foi um novelista britânico, nasceu em 27/05/1867 e faleceu em 27/03/1931.

existe fora das palavras, que é um «ser de papel»", no entanto, acautelam que não se pode recusar toda a relação entre personagem e pessoa. Na sua óptica, e é de se reconhecer, "as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias de ficção".

Por sua vez, Paz e Moniz (2004, p. 165) têm a categoria personagem como um termo que "explicita o papel ficcional das figuras humanas, tanto no drama (teatro) como na narrativa". Veja-se que é de se concordar com o filósofo Roterdão (2001, p. 44) quando afirma que são a "ficção e o disfarce o que prendia a atenção dos espectadores", pois numa situação de representação teatral a máscara (o disfarce) servirá para o ator não ostentar seu verdadeiro rosto diante dos espectadores. Assim é a ficção. Se se pretender a personagem como pessoa real, de fato, isto seria destruir a ficção, seria o que Roterdão referiu precisamente como "destruir a ilusão é destruir a arte" (ROTERDÃO, 2001, p. 44).

Todas estas abordagens referentes à personagem e a sua carga relacional com a pessoa real, parecem encaixar-se na obra *Xefina*, *corpus* deste estudo, pois as personagens ali arroladas (Alfredo, Jôta, o comandante Vossemecê, a esposa e a filha do comandante Vossemecê, os soldados, os presos e as prostitutas) são dotadas de vida "real" num contexto que se supõe igualmente "real" (a ilha da Xefina Grande) o que se pode depreender a partir dos acontecimentos que, de fato, teriam ocorrido no período colonial, naquele espaço, segundo deixa transparecer a Nota do Autor[3] na sua obra *Xefina,*

3 Nota do autor que remete para a parte real da narrativa nos seguintes termos: "Estava-se nos princípios do ano de 1974, quando, já, o meu tempo obrigatório de zona

e que posteriormente o próprio autor (Juvenal Bucuane) viria a ficcioná-los em obra literária.

A ação, outra categoria bastante importante no contexto da narrativa, é entendida por Paz e Moniz (2004, p. 9) como "o elemento dinâmico de toda a fabulação que a narrativa e o teatro veiculam". Ainda na perspectiva destes autores a ação, "pode entender-se de modo evolutivo [...]", compreende à pergunta que se faz normalmente quando se ouve contar uma história: "e depois?" Assim, toda a ação apresenta os três momentos indispensáveis: "um início *(Exposição)*, um desenvolvimento *(Conflito)* e uma conclusão *(Desenlace)*" (PAZ; MONIZ, 2004, p. 10).

Por seu turno, Propp (1978, p. 17) define a ação das personagens como critério de distinguir e de classificar as unidades narrativas mínimas e que a ação da personagem integra-se na trama da narrativa e é independente da personagem que a realiza e como é realizada. Estabelecendo certo paralelismo com a obra *Xefina*, está evidente que esta apresenta o evoluir dos acontecimentos, pois os contos constantes seguem uma sequência cronológica. Conto após conto constrói-se *Xefina*. Ademais, todos os contos de *Xefina* valem isoladamente porque cada um deles apresenta as três partes da narrativa atrás referenciadas, verificando-se sequências de ações desenvolvidas pelas personagens.

---

cem por cento, decidi remeter o meu pedido de transferência para a capital, Lourenço Marques. Encontrava-me a trabalhar como amanuense, na subsecção de sargentos da 1ª REP. do QG em Nampula. Em Nampula concederam-me a transferência solicitada, só que ela foi considerada na condição de eu aceitar colocação no DDM, Depósito Disciplinar de Moçambique, ou seja, ilha da Xefina Grande" [...].

Reis e Lopes (2000, p. 15) têm a ação como sendo a componente fundamental da estrutura da narrativa, afirmam ainda, no seguimento da sua abordagem, que "em termos semionarrativos, a ação deve ser entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo conduzir ou não a um desenlace". Para a sua concretização a ação depende, fundamentalmente, da relação com outras categorias como as personagens, espaço e tempo.

Interessa registrar o pensamento de Paz e Moniz (2004, p. 10) ainda no que se refere à ação: "a ação, em articulação com o espaço social a que pertencem às personagens, a época e a corrente literária no seio da qual a escrita é produzida, está sempre intimamente associada a uma perspectiva ideológica". Assim, o percurso que está sendo deixado transparecer nesse estudo leva a crer que a obra *Xefina* enquadra-se na corrente neorrealista e que as histórias nela desenvolvidas procuram elucidar uma certa ideologia: a de criticar as vicissitudes que se fizeram sentir no período de dominação colonial em Moçambique, particularmente, naquele determinado espaço, que foi a ilha da Xefina Grande.

Note-se que na obra em análise, *Xefina*, podem-se encontrar exemplos de uma pequena elite constituída por negros e mestiços que, prestando serviços de interesse para o colonialismo português, não compreendiam que ao mesmo tempo estavam a ser subjugados e mais do que isso, ajudavam a oprimir seus semelhantes e irmãos africanos em troca de alguma posição e/ou distinção. Os soldados Alfredo e Jôta, e todos os furriéis mestiços, mulatos e negros são evidências concretas deste poder montado

pela máquina administrativa do poder colonial para melhor penetrar e explorar as populações nativas africanas.

O exemplo que se segue mostra como o comandante Vossemecê, um português e representante do poderio colonial na ilha da Xefina Grande, procura convencer os seus súbditos de seu estatuto e importância distinguindo-os dos demais seus semelhantes:

> «Mas eu não estou dizer isto para os nossos furriel que estão aqui no meu gabinete, vossemecês são civilizados, até estudaram até ser furriel [...] estou falar daqueles pé-descalço que anda aí, esses rastera que nem vale nada, agora nossos furriel aqui estudou, não é vossemecês que estou dizer, vossemecês já está despoeirado até»[4]. [...] (BUCUANE, 1989, p. 40).

Os soldados Alfredo e Jôta tinham funções privilegiadas na estrutura do comando máximo do quartel, na ilha da Xefina Grande. Alfredo desempenhava a função de ordenança[5] do comandante Vossemecê, conforme se pode ver na seguinte citação: "Alfredo não tardou a ocupar o banquinho defronte do gabinete do comandante, como ordenança" (BUCUANE, 1989, p. 26), esta função de Alfredo, implicava seu maior contato com o comandante, e, por via disto, muita confiança deste para que pudesse permanecer no posto. Por sua vez, Jôta desempenhava igualmente funções importantes na secretaria do comando do quartel da Xefina Grande onde podia, por conta própria, ter acesso a alguma documentação, e foi assim que descobriu a naturalidade daquele que veio a ser o seu melhor amigo e confidente, o Alfredo: "Jôta,

4 «» - Essas aspas marcam a fala dos personagens na obra *Xefina*. Igualmente, todos os problemas de concordância, seja em gênero, seja em número, em citações retiradas da obra *Xefina*, são próprias da obra e que proporcinam uma certa carga humorística.
5 Ordenança é um soldado às ordens de um oficial, ou de uma secretaria militar.

sendo servente apenas da secretaria, sem autoridade de fazer registos, [...], nesses ilícitos malabarismos, tendo fuçado nos papéis de Alfredo" (BUCUANE, 1989, p. 25).

Os furriéis assim como outros soldados negros, mulatos e mestiços, eram úteis quando estes, de fato, interessavam ao comandante Vossemecê, pois, várias vezes, eram espezinhados ao ponto de um preso branco ter mais prestígio do que um soldado negro. Mostra-se, assim, o lado da discriminação racial que era uma das tônicas do velho comandante: "o velho gritou: «Brancos praqui; pretos prali»" (BUCUANE, 1989, p. 36).

Antes de se prosseguir com a questão da manifestação de racismo em *Xefina,* de Bucuane, importa traçar o perfil de algumas personagens que se julgam fundamentais para a compreensão de certos comportamentos derivantes da obra. Apontam-se como personagens relevantes e de maior destaque nesta obra: Alfredo, Jôta, o comandante Vossemecê (que é a personagem principal), a esposa do comandante Vossemecê, a filha do comandante Vossemecê, o furriel Amadeu, o furriel Caliano, o básico Ubisse, o preso Zibia, a prostituta Amélia, o médico, o Capelão e o Madeirense. Todas elas vão merecer especial atenção neste estudo, ao mesmo tempo em que, se procurará fazer o seu enquadramento na dinâmica dos eventos que constituem a obra.

Assim, passar-se-á a apresentar um breve retrato das personagens destacadas com base nas suas ações, atitudes e a simbologia no conjunto dos acontecimentos retratados em *Xefina,* verificando o seu estatuto hierárquico. A começar por Alfredo e Jôta que são dois soldados, negros, representando o núcleo privilegiado dos sol-

dados da ilha da Xefina Grande pelos postos que ocupam na estrutura de funcionamento do Quartel. Eles se conheceram no quartel da ilha reclusão da Xefina Grande.

Apesar trabalharem em setores diferentes, Alfredo como ordenança do comandante Vossemecê e Jôta como simples funcionário, servente da secretaria do quartel, tornaram-se amigos e confidentes das horas vagas por duas grandes razões: a *primeira* porque eram ambos provenientes da província de Gaza[6], "Entre Jôta e Alfredo selara-se uma inestimável amizade, desde que se descobriram conterrâneos, eram ambos de Gaza" (BUCUANE, 1989, p. 25); a *segunda* razão é que, mutuamente, contavam-se histórias impressionantes que estavam diretamente relacionadas com a vida dos habitantes da ilha da Xefina Grande, de todos os estratos sociais.

São estas histórias que corporizaram, *Xefina*. Alfredo era um soldado com uma experiência militar invejável, pois havia passado pelo Norte, no QG[7] em Nampula[8], apresentava uma boa aparência, aprumo militar e asseio que impressionaram o comandante Vossemecê logo à sua chegada o que lhe valeu a função e o posto de ordenança. Mas também lhes (ao Alfredo e Jôta) interessava a situação de dominação colonial a que eles estavam sujeitos, assim como todo o povo moçambicano. Ambos eram subordinados do comandante Vossemecê.

Comandante Vossemecê, um branco, que é o símbolo do poder repressivo colonial, marca a presença do colonialismo português na ilha da Xefina Grande. É

6 É uma das províncias de Moçambique situada na região Sul do país.
7 Quartel General.
8 Outra província de Moçambique situada a Norte do país.

considerado personagem principal, como se pode confirmar: “o personagem principal era o comandante, um patético capitão do quadro, muito velho e rabugento, presunçoso.” (BUCUANE, 1989, p. 21), recebera a alcunha clandestina de Vossemecê porque era assim que ele mesmo tratava, de forma insistente e abusivamente, os seus interlocutores. O velho comandante fomentava o racismo na ilha da Xefina Grande, mantinha um tratamento diferenciado para os brancos e os negros, e a estes últimos juntavam-se os mestiços e os mulatos. Veja-se:

> o velho gritou: «Brancos praqui; pretos prali.» Todos branco ficou num lado, nem que era preso ou furriel ou soldado e os preto também ficou no canto deles. Então a confusão foi nos furriel! [...] tem aqueles furriel que não é branco, nem é preto, mas queria ficar na formatura dos branco [...].
> - O velho berrou mais: «Ó nossos furriel, vossemecês são brancos? Vá, prali [...]» - tudo foi para formatura dos preto. [...] (BUCUANE, 1989, p. 36-37).

Ademais, o comandante Vossemecê considerava-se legítimo dono da ilha e de todos que nela habitavam: soldados, reclusos, prostitutas entre outros populares. Era uma visão de dominador que era própria daquela época colonial, que se apossava do velho comandante, sendo que na esfera hierárquica, o comandante Vossemecê ocupava o topo na ilha da Xefina Grande. A esposa do comandante Vossemecê, branca, representava o que se pode considerar de “abuso de poder”, era uma senhora gorda que exigia da sentinela o mesmo tratamento que se dispensava ao seu marido, o comandante Vossemecê.

No entendimento dela, mulher de comandante também era comandante, como evidencia a seguinte pas-

sagem, "- Para ela. […], diz que como é mulher de comandante que é oficial, ela também tem que ter ombro-arma porque é oficial" (BUCUANE, 1989, p. 29). Assim como o marido, ela representava também o poder colonial. Metaforizada no tamanho do seu corpo, "senhora gorda", a exploração de Moçambique e o enriquecimento ilícito à custa das populações negras da ilha da Xefina Grande.

Contrariamente, a filha do comandante Vossemecê, apesar de ser branca, esta personagem representa uma nova visão da realidade, uma visão mais cooperativa e integradora, parece não ter muito a ver com o preconceito racial característico do comandante Vossemecê seu pai, é uma figura simples, dir-se-ia o contraste do pai, o velho comandante, até porque ela frequentava, sempre que se encontrava na ilha, o quarto do furriel Amadeu, mulato, o mesmo que veio a se envolver amorosamente com ela. Esta personagem, a filha do comandante, representa o princípio da deterioração do poder colonial, uma nova fase de relacionamento entre indivíduos de "raças" diferentes, entre brancos e negros, aliás, como Cabaço (2010, p. 119) afirma, *os brancos da terra*[9] teriam sido juridicamente classificados como "indivíduos de raça negra".

O furriel Amadeu, mulato, considerado malandro pelos soldados e reclusos pelo fato de se envolver com quase todas as mulheres da ilha da Xefina Grande, e como exemplo disso foi ter-se relacionado sexualmente com todas as prostitutas da ilha da Xefina, e mais,

9 Depois da divisão entre "civilizados" e "não civilizados" determinada pela crise ferroviária, era importante distinguir, no seio dos "civilizados", os portugueses legítimos e os de opção.

não as pagava porque segundo sua ótica o amor não se paga, "é só dar e receber" (BUCUANE, 1989, p. 28), até que conseguiu se envolver com a filha do comandante Vossemecê, desgraçando-a. Esta personagem representa aquilo que pode se chamar uma espécie de revolta em surdina, uma revolta camuflada que visava corroer o sistema colonial e enfraquecê-lo, pois a sua atitude discreta, tem aprovação de todos quando estavam contra a prepotência do comandante Vossemecê, da presença dominadora colonial, em geral.

O furriel Caliano, negro, é uma personagem que é uma espécie de resistência às investidas e aos desmandos do velho comandante. Resistência porque não aceitou de ânimo leve tudo quanto eram as vontades do comandante e procurou recursos, ou melhor, recorreu a outras instâncias superiores ao comandante Vossemecê. O furriel Caliano representa a resistência ao tratamento desigual baseado na distinção da cor de pele, isto é, entre o branco e o negro. Para o comandante Vossemecê, porque o furriel Caliano era negro, mesmo com uma patente que o dispensava do serviço de escala, devia continuar a exercer estas funções: o serviço de escala.

O furriel Caliano é também considerado rebelde pelo comandante Vossemecê por ter mandado uma carta secreta a partir de Lourenço Marques[10], ao QG, em Nampula, a exigir seus direitos de acordo com o seu estatuto. Mesmo depois de ter vindo a resposta do QG que repunha a ordem no sentido do furriel-miliciano Caliano não exercer o serviço de escala nos seguintes ternos: "-

10 Atual Maputo que é a capital de Moçambique.

«Informamos essa que o furriel-miliciano Caliano é dos SAE[11], tem que ser dispensado no serviço de escala. O chefe da subsecção dos sargentos. Tenente Pereira»" (BUCUANE, 1989, p. 64), o velho comandante repreendeu e manteve o furriel-miliciano Caliano no serviço de escala com uma severa ameaça, "- «Olha, nosso furriel, vossemecê vai continuar fazer serviço de escala e muito cuidado, hein! Estou te avisar, entendeu?»" (Idem, p. 64).

O básico Ubisse, soldado, negro, é conotado com o ato de roubar o que estereotipa toda a sua "raça", a negra, e vem reforçar o pensamento do branco segundo o qual o "preto" só sabe roubar, "- […] o básico Ubisse anda roubar os géneros do rancho e dar as puta dele lá nas palhota" (BUCUANE, 1989, p. 37). De fato, segundo a prostituta Julieta que fora encontrada, na sua palhota, com alimentos como leite, arroz, açúcar, batata, afirmara ter sido o básico Ubisse que a oferecera para poder se deitar com ela (Idem, p. 37).

Outra personagem importante na dinâmica da obra é o preso Zibia, negro, cuja cela não era fechada por ser de confiança do velho. Zibia representa uma afronta à pessoa do próprio comandante Vossemecê, pois se envolvera com a prostituta Amélia que era "pertença" exclusiva do comandante e com ela se envolvia nos dias em que a sua esposa não estivesse na ilha. Zibia representa o prenúncio da expropriação pelos donos da terra, os africanos, os moçambicanos, daquilo que fora extorquido pelo colonizador que, afinal de contas é exclusivamente pertença dos africanos, dos negros. São exemplos disto,

11 Serviços Auxiliares do Exército.

as terras, as propriedades que foram construídas graças ao esforço (trabalho forçado, ao chibalo) e à vida dos negros. O preso Zibia, ao ter a coragem de se envolver com a prostituta predileta do comandante Vossemecê, revela-se porta-voz de todos os colonizados africanos que procuram recuperar o que é seu por direito.

Veja-se que foi um preso e não um furriel que se envolvera com a prostituta Amélia, e que foi um negro e não um mulato ou mestiço ou mesmo branco (porque havia na ilha da Xefina Grande presos brancos), isto foi com o propósito de mostrar que é o verdadeiramente nativo que está a reivindicar o que é seu, é o negro que está a tentar recuperar aquilo que o branco colonizador, à força, procurou apoderar-se.

A prostituta Amélia, negra, tinha uma vida social e economicamente marcada por carências de todo o tipo desde as condições precárias de habitação, pois ela vivia numa palhota na periferia do quartel, até à falta de mantimentos para a sua sobrevivência. É a prostituta com muitos atributos valorativos de beleza física e apreciada por muitos homens na ilha da Xefina Grande, e, por isso, o velho comandante mantinha um relacionamento secreto com ela, pois o seu envolvimento com a prostituta não devia ser do domínio dos demais soldados e presos.

No entanto, a natureza de vida da Amélia não dava o direito de exclusividade ao velho comandante, pelo que ela também se envolvia com presos e soldados sem o conhecimento do comandante Vossemecê, isso em troca de dinheiro e de géneros alimentícios. Simbolicamente a prostituta Amélia, é a representação da deterioração do tecido social suburbano devido às carências

de bens primários para o seu sustento, ela é o centro de convívio e de convergência de todos os homens independentemente da sua posição hierárquica, pois soldados, presos, negros, mulatos, mestiços, brancos e até o próprio comandante Vossemecê tinham os seus momentos de lazer no leito da Amélia.

A personagem, o médico, branco, representa para as populações desfavorecidas o poder terapêutico, a cura de todas as enfermidades. As recomendações e a medicação do "sô doutor", como o chamavam, tinham, junto do povo, efeitos milagrosos ainda que o médico não se dedicasse ou levasse com seriedade o trabalho que fazia na ilha da Xefina Grande. Vindo de Lourenço Marques à ilha da Xefina Grande de helicóptero ao invés de rebocador ou de lancha como era costume verificar-se na deslocação dos demais residentes da Xefina Grande, o médico era a representação de um poder colonial adicional ao poder do comandante Vossemecê, pois ambos eram amigos e colonialistas.

Por conseguinte, o Capelão, outra personagem, branco, que merece destaque pelas suas lições de moral parece ser o eleito educador das populações para obedecerem aos seus superiores, aos brancos. Representa o poder religioso que desde os tempos das Descobertas e Expansão vinha sendo usado (esse poder) pelos conquistadores portugueses – *numa mão a Bíblia e noutra a espada -,* para domesticar os nativos africanos. De igual modo este poder religioso reforçava o poder do velho comandante na ilha da Xefina Grande. Formava-se, assim, um trio (o comandante, o medico e o capelão), que aos olhos da população era importantíssimo para as suas

vidas: o comandante Vossemecê como responsável máximo da ilha e, por isso, merecedor de todo o respeito, mesmo que contra a vontade de alguns; o médico que tratava dos doentes e o capelão que era o intermediário com Deus e o garante da salvação das almas. Assim se completava o triângulo, assim era reforçado e representado o poder na ilha da Xefina Grande.

Por último, o Madeirense, personagem branco, representa uma espécie de tentáculo do velho comandante, um informante que se confunde no seio dos reclusos com a finalidade de recolher informações, é um preso de muita confiança do velho comandante, seu amigo, pois era este que servia de correio para ir deixar recados à prostituta Amélia e trazer outros ao velho. Era este preso que servia de espião junto dos soldados e outros reclusos e depois informava o velho comandante, e sem os outros saberem como eram repreendidos, punidos e até mortos. Era como se dizia, na gíria militar, lá na ilha da Xefina Grande, o "bufo[12]" do velho comandante Vossemecê.

Retratadas que foram algumas das personagens, julga-se ser oportuno retomar à questão da discriminação racial patente na obra *Xefina,* o que se augura igualmente importante, pois o racismo marcou de certa forma a literatura em Moçambique. A problemática das relações hierarquizadas entre as diferentes personagens (o racismo é uma das formas da sua manifestação) são bastante antigas nas sociedades e Moçambique não foi exceção, segundo afirma Moreira (1997, p. 164-165), ao constatar que a classe proletária branca e os assi-

12 Informador, espião, segundo o glossário da obra Xefina.

milados eram todos atingidos pela especulação comercial, pela questão monetária e até pelo racismo e que o obstáculo principal que nem todos tinham o alcance de compreender era a questão colonial.

É a questão colonial que impera na obra *Xefina*; é a problemática da convivência entre os estratos sociais diferentes. O exemplo seguinte ilustra o pensamento do velho comandante, "«Bem, eu é quem que manda nesta ilha, essa cabra, mais o gajo […], vão-me conhecer e quando esse gajo é meu subordinado, vou meter ele na cela»" (BUCUANE, 1989, p. 46). No conto "O encontro" Bucuane (1989, p. 43), relata-se este episódio em que a prostituta Amélia aceitara receber, à noite o preso Zibia, na sua palhota, na mesma noite que o comandante Vossemecê foi ter com ela. "«Não está sozinha a Amélia, por isso tem medo de abrir porta!»" (BUCUANE, 1989, p. 45).

Através do discurso encarnado na entidade do narrador é possível notar o autoritarismo e violência que caracterizava o velho Vossemecê, ao berrar zangado nas seguintes palavras: "«-Amélia, abre a porta porra!»"; numa autêntica demonstração da ausência de resposta por parte do lado da interlocutora (Amélia) do velho comandante, o narrador apresenta uma expressão muito significativa: "mas Amélia nem que queria saber, continuava mandar silêncio responder no velho" (BUCUANE, 1989, p. 45). Veja-se o recurso ao jogo paradoxal das palavras em "mandar silêncio responder", primeiro, na perspectiva em que foram usadas as palavras nesta citação não se pode mandar *silêncio* por ser um substantivo abstrato; segundo porque *silêncio* significa ausência de informação sonora, portanto não pode responder a

alguém, apesar de, muitas vezes, o silêncio estar carregado de várias simbologias.

O narrador faz perceber que o comandante Vossemecê, receando pôr em causa a sua reputação, apresenta perante a situação solução pacífica, isso depois da Amélia abrir a porta: "- o velho também não queria que as pessoa saber aquele acontecimento, falou sem berrar no preso Zibia: «Põe as roupa e desaparece daqui e, ai de ti se estica muito a língua [...] mando você castrar, ouviste?»" (BUCUANE, 1989, p. 47). Castrar um homem é o mesmo que extinguir sua espécie, ou melhor, sua etnia, sua geração. Como Zibia era negro, africano, pode-se depreender que o comandante Vossemecê, como símbolo e representante do imperialismo, ou melhor, do colonialismo português, tentou por muitas formas a extinção dos nativos africanos para, assim, se apoderar da terra, dos homens e de toda riqueza, sem obstáculos maiores. Sobre essa matéria, afirma Arendt que

> na ideia da raça encontrou-se a resposta dos bôeres à "monstruosidade" esmagadora descoberta na África — todo um continente povoado e abarrotado de selvagens — e a justificação da loucura que os iluminou como "o clarão de um relâmpago num céu sereno" no brado: "Exterminemos todos esses brutos!" Dessa ideia resultaram os mais terríveis massacres da história: o extermínio das tribos hotentotes pelos bôeres, as selvagens matanças de Carl Peters no Sudeste Africano Alemão, a dizimação da pacata população do Congo reduzida de uns 20 milhões para 8 milhões. [...] (ARENDT, 1989, p. 215)

A ideia de extermínio do Outro, pode ser lida como sendo a intenção do comandante Vossemecê que ameaça "castrar" Zibia, como uma forma de resolver o problema, de acabar com os moçambicanos. Pois, por extensão

e por sinédoque, o preso Zibia representa todo o povo moçambicano, ou melhor, todos os homens (masculinos) moçambicanos, negros, em idade ativa de produtividade e de reprodução da espécie humana. Percebe-se que se está ao mesmo tempo, de acordo com Robbio, Mattencci e Pasquino (2008), perante uma situação de violência direta e também de uma violência indireta. A direta seria a que recairia sobre a pessoa de Zibia, e a indireta a que recairia sobre toda uma descendência que, por causa da primeira, a de castrar Zibia, o país, essa (descendência) estaria condenada a não se perpetuar, a se extinguir.

Aliado ao racismo está o desprezo, a depreciação do outro, a sua coisificação, tratos que o velho comandante atribuía aos pretos, "[...] é preciso ter *essa gentalhas* tudo com olho em cima" (BUCUANE, 1989, p. 40). Trata os negros de gentalha num disfemismo que demonstra o seu autoritarismo e anti-humanismo, para além do seu racismo. Reconhecido, segundo as citações seguintes, pelo seu racismo, comportamento que marcou pela negativa a maioria dos portugueses que estiveram nas colônias inclusive em Moçambique e que procuraram coisificar o homem negro, o nativo, tratando-o como selvagem, inóspito, e pela sua antipatia para com os negros, "Ele que era um *racista* declarado" (BUCUANE, 1989, p. 38); e, "- Mas [...] como, se ele *não gosta dos preto?*" (Idem, p. 38), é do comandante Vossemecê que se vai seguir o percurso de *Xefina* na busca de evidências desta manifestação nefasta à vida Humana que é o racismo, tanto dos que a praticam, quanto dos que sofrem direta ou indiretamente os seus efeitos.

Antes da busca das demais marcas de racismo pa-

tentes em *Xefina*, note-se, outra vertente: o cúmulo da *negação da raça negra* pelo regime do Apartheid da África do Sul durante o reinado do Governo de Botha. O discurso proferido, em 1985, por Botha[13] é bastante elucidativo:

> nós não fingimos que gostamos de pretos como outros brancos fazem. O facto dos negros parecerem seres humanos e agirem como seres humanos não lhes faz necessariamente seres humanos sensíveis. [...]. Intelectualmente, nós somos superiores aos pretos; isso foi provado para além de toda a dúvida razoável ao longo dos anos. [...]. Vamos todos aceitar que o homem preto é o símbolo da pobreza, da mente inferior, [...]. Qualquer um de vocês acredita que os pretos podem governar este país?[14] [...]

Esta obsessão negativa pela "raça" negra, o duvidar das capacidades da "raça" negra, é reportada igualmente na obra *Xefina,* no conto "O rapaz é doutor da metrópole" Bucuane (1989, p. 71), onde com o advento da Independência de Moçambique, após o derrube de Marcelo Caetano a 25 de abril de 1974, os colonialistas portugueses que residiam em solo moçambicano, não queriam acreditar na possibilidade de os negros poderem se governar a si próprios, conduzir seus destinos e o seu país com sucessos.

No que concernente à abordagem da problemática do racismo em *Xefina*, tem-se o comandante Vossemecê como o protótipo do colonialismo português e confesso racista devido às suas intolerâncias para com os negros. Outros protagonistas/personagens nas suas relações ou representações sociais, ou são pró-coman-

13 Botha foi presidente da África do Sul no período do regime de Apartheid.
14 Discurso de Botha proferido em 1985 a membros do seu Gabinete, publicado por David G. Mailu no Jornal Sul-africano The Sunday Times, datado de 18 de agosto de 1985.

dante Vossemecê, ou são a camada que sofre as sevícias animalescas do velho comandante da ilha da Xefina Grande. Só para elucidar, segundo Ribeiro (2000, p. 39), a "representação é social na medida em que é partilhada por um conjunto de indivíduos"; ou "uma representação é social no sentido em que é coletivamente produzida: as representações sociais são um produto das interações e dos fenómenos de comunicação no interior de um grupo social, refletindo a situação desse grupo, os seus projetos, problemas e estratégias" (Idem, p. 39).

O conto "A estória do furriel Amadeu", Bucuane (1989, p. 25), retrata a história de um furriel mulato que se engraçou com a filha do comandante Vossemecê[15]. O conto remete para o drama da "raça". Pode-se recorrer à obra *Pele Negra Máscaras Brancas,* de Fanon (1975, p. 80) que afirma: "é que o preto é um homem igual aos outros, um homem como os outros, e que o seu coração, que só aos ignorantes parece simples, é tão complicado como o pode ser o do mais complicado dos europeus". E ainda se refere ao negro nos seguintes termos: "Antes de tudo, quer provar aos outros que é um homem, que é um seu semelhante" (Idem, p. 80).

O furriel Amadeu não se conteve ante as investidas e as provocações da filha do comandante Vossemecê, "- Diz as pessoa que tinha aqui um furriel mulato chamado Madeu, furriel Madeu, [...]. Era malandro. Conseguiu de engatar a filha do comandante que costumava vir aos sábado aqui na ilha visitar o velho e vol-

15 Comandante Vossemecê era o responsável máximo do Quartel Militar estacionado na ilha da Xefina. O comandante era considerado por muitos militares e presos de racista e mau, "[...], pois andava por lá um capitão Chico, velho, muito chato, racista e quase dono da ilha" – Nota do Autor.

tar no domingo" (BUCUANE, 1989, p. 28). Esta história é contada por Jôta, um soldado com mais tempo no quartel em relação ao seu amigo Alfredo. Pode-se ler no discurso do contador Jôta a expressão "era malandro" para dar a entender que o furriel, por ser mulato, não devia se envolver com a filha do comandante por esta ser branca. No que se refere ao relacionamento homem negro vs mulher branca, veja-se o pensamento de Fanon e também do conceituado poeta são-tomense, Marcelo Veiga. Fanon (1975, p. 77) reconhece o dilema que sempre atravessou o homem negro, a sua vontade de não querer ser reconhecido como negro, mas sim como branco. O homem negro tendo o amor da branca sente-se amado como se de um branco se tratasse, então se sente branco. O homem negro sente-se fazendo parte da cultura branca, da beleza branca.

No entanto, sobre essa questão, Marcelo Veiga escreveu um poema com o título: "É vergonha ou o quê?", onde a problemática da cor da pele está evidenciada com o negro a procurar embranquecer a sua pele. Vejam-se alguns versos do poema: // Que te fez a tua raça?/ Que te fez a tua cor?/ Vês a branca com mais graça/ E a preta mais feia, ou pior?/ A culpa é de Deus só!// […]// A pele já não a mudas:/ Veio assim …/ Não há pomadas, ajudas/ Que lhe façam de marfim.

E para se esclarecer da sua dúvida, para melhor perceber a malandragem do furriel Amadeu, Alfredo espantou-se e questionou: "- Pôrras, pá! – admirou-se Alfredo – era branco ou mulato?" (BUCUANE, 1989, p. 28). E respondendo, Jôta, "- Então, filha de branco com branco é o quê que é? Branquinha, rapaz! Branquinha parece que

nem é filha de Vossemecê [...] linda" (Idem, p. 28).

A este respeito está-se em crer que o furriel Amadeu, apesar de mulato, sente-se negro, aliás, é o que a realidade tem ditado: todos os mulatos e mestiços identificam-se ou procuram identificar-se com a "raça" negra. Nessa perspectiva, acredita-se que ao se envolver com a filha do comandante Vossemecê, branca, o furriel Amadeu experimentava um estágio acima na sua vida; sentiu-se aceite pela cultura do branco, pelo menos naquele momento em que se encontrou envolto nos braços da branca.

Interessa também fazer referência ao "linguajar popular" que está patente neste conto em quase todo o discurso, na intervenção dos dois contadores, por exemplo, o nome Amadeu que ficou "Madeu", por influência de línguas africanas bantu ou típico da forma como as pessoas, menos escolarizadas pronunciam algumas palavras ou nomes; a não concordância do artigo com o nome em número, "*as pessoa*", ao invés de "as pessoas"; na diferenciação do género "*branco com branco*" ao invés de "branco com branca"; a pergunta do Alfredo "- era branco ou mulato?", referindo-se à filha do comandante Vossemecê, numa autêntica demonstração do discurso próprio de pessoas não alfabetizadas, discurso dos negros "sem muitas lições aprendidas".

O discurso de Jôta, embora num tom irônico, procura mostrar a gravidade do ato do furriel Amadeu, "- Olha, montou nela e lhe comeu o cabaço, lhe cabaçou" (BUCUANE, 1989, p. 29). Procura também o contador-personagem, Jôta, no seu discurso, mostrar que a ação é anterior ao momento em que os fatos são

contados. Os verbos no pretérito perfeito (montou, comeu e cabaçou) típicos de texto narrativo (do ato de contar, narrar) são a prova disso. Revela-se, igualmente, neste excerto uma forma própria de discurso/fala de um determinado grupo de indivíduos ou amigos nas expressões: "… montou nela…"; "… lhe comeu o cabaço…" e "… lhe cabaçou…", concorrendo, assim, para o "linguajar popular" muito evidenciado na obra *Xefina*. Como consequência do ocorrido, o velho comandante descarregou a sua fúria em todos os negros e mulatos que se encontravam na ilha da Xefina Grande, "- quem que ficou pagar as favas foi tudo que ficou aqui. Muito, muito os pretos e mulato […], tudo ficou desgraçado: mulato, preto, furriel, tudo passou pagar as fava do patrício" (BUCUANE, 1989, p. 32-33).

O comandante Vossemecê aproveita-se da ocasião e do ocorrido, para vincar o seu poder repressivo sobre os negros e mulatos, como ilustra o excerto: "Muito, muito os pretos e mulato". Mais uma vez, o discurso popular vem à superfície, nota-se a falta de concordância em número entre as classes de palavras. O uso inadequado da palavra "tudo" ao invés de "todos" o que consequentemente alteraria a forma verbal seguinte para o plural ficando "todos ficaram" e "todos passaram".

A repetição "Muito, muito…", típico do discurso popular para demonstrar a intensidade do ato, ao invés de "muito mais". É visível pela análise deste conto e com uma demonstração clara de que os tratamentos eram desiguais entre as "raças" branca e negra, onde o branco, encarnado na personagem do comandante Vossemecê, símbolo do colonialismo português na ilha da

Xefina Grande, espezinhava os negros. Passa-se, em seguida, para o conto "O Básico", Bucuane (1989, p. 35). A atitude de Ubisse valeu-lhe o castigo no Sete-e-Meia[16]. O excerto seguinte revela o trato racista do comandante Vossemecê devido a esse comportamento:

> o velho gritou: «Brancos praqui; pretos prali.» Todos branco ficou num lado, nem que é preso ou furriel ou soldado e os preto também ficou no canto dele. Então a confusão foi nos furriel! Eh, pá, Jôta, sabe que tem aqueles furriel que não é branco, nem é preto, mas queria ficar na formatura dos branco. [...] (BUCUANE, 1989, p. 36).

Nota-se o caráter racista do comandante Vossemecê ao separar as pessoas pela cor da sua pele, dum lado, brancos e do outro lado, negros, momentos antes de apresentar o motivo da concentração, onde se soube que:

> [...] o básico Ubisse anda roubar géneros do rancho e dar as puta dele lá nas palhota. Diz que mandou ver na palhota de Julieta e panharam lá: leite, arroz, açúcar, batata, essas coisa toda e lhe pertaram até contar que foi Ubisse que lhe deu para conseguir dormir com ela (BUCUANE, 1989, p. 37).

Para reforçar os seus poderes e impor o seu racismo a seu belo prazer o comandante Vossemecê tinha a sua mercê mais duas individualidades que o apoiavam na perpetuação dos seus desmandos na ilha da Xefina Grande: o médico e o capelão, segundo ficou atrás mencionado. Para o médico no conto "Visita médica", Bucuane (1989, p. 51), os doentes que na sua maioria eram negros e negras (as prostitutas é que tinham mais aten-

16 SETE-E-MEIA, de acordo com o Glossário da obra, refere-se a uma Cela onde os detidos ficavam 7 dias e meio, mantidos a pão e água.

ção do médico devido ao pedido do velho comandante, pois aquelas que se encontravam doentes eram expulsas da ilha, para Lourenço Marques, principalmente se de doenças venéreas se tratasse) pouco se beneficiavam, e, porque logo em seguida deviam ir ouvir a missa do capelão. Tratava-se, de fato, de uma visita médica, uma visita rápida.

Por seu turno, o capelão, no conto com a mesma designação "O capelão" Bucuane (1989, p. 57) desempenhava igualmente uma função vital na ilha da Xefina Grande no que se refere ao reforço do poder opressivo do comandante Vossemecê. O excerto que em seguida se transcreve mostra a conivência destas três personagens (colonizadores) e a preocupação do comandante Vossemecê em negociar os seus animais, ao invés de se preocupar com as populações negras, pois ele criava porcos, cabritos e galinhas que depois enviava para vender aos seus amigos de Lourenço Marques:

> o velho Vossemecê só lhes perguntou: «Nosso alferes, está tudo?» e o sô doutor respondeu: «Sim, meu capitão!», depois perguntou no capelão: «Sô capelão, as tuas ovelha se portaram bem?» e ele respondeu: «Nem uma que se malhou, nosso comandante!» e depois quando cabou estas perguntas continuou falar: «Ai deles se não obedecer as minhas ordem, meto eles no sete-e-meia, com porrada, só vão comer pão e beber água [...], chicotada com palmatória em cima, até saber quem que manda aqui! [...] podemos sair, as coisa mando amanhã à noite às vinte e uma hora, tem que esperar lá no lugar de costume.» [...] (BUCUANE, 1989, p. 59-60).

Prosseguindo com a análise, o conto "Carta secreta", Bucuane (1989, p. 61), refere-se a um furriel recém-chegado à ilha que, por ser negro foi posto a desem-

penhar funções que já não eram compatíveis com a sua patente, como se pode entender a partir da citação, "O velho lhe enfiou na escala de sargento-dia", (p. 64). Inconformado, o furriel escreveu uma carta secreta para um tenente seu amigo, no QG, a informar sobre a sua situação. Sentindo-se desafiado por um furriel negro ordenou: "- «Olha, nosso furriel, vossemecê vai continuar fazer serviço de escala e muito cuidado, hein! Estou te avisar, entendeu?»" (BUCUANE, 1989, p. 64). Uma vez mais se está perante uma situação racial, pois o furriel Caliano pela sua patente não devia fazer o serviço de escala, mas o velho comandante mandava e desmandava a sua vontade. A citação seguinte prova isto: "- Não, Alfredo, é assim no RDM[17], quem que passa para amanuense tem que não fazer escala, esse velho é que não presta para nada e pensa que os preto aguenta tudo" (BUCUANE, 1989, p. 65).

Nota-se também o caráter autoritário e desobediente do comandante Vossemecê que tendo já conhecimento oficial dos limites das obrigações do furriel em causa, não cumpre com o expresso na carta do QG. Não tendo gostado da proeza cometida pelo furriel-miliciano Caliano (a de enviar uma carta ao QG sem seu conhecimento) o velho comandante procura meios para repreendê-lo, o que se verifica no conto "O Madeirense", Bucuane (1989, p. 67). Nesse conto, o velho comandante incumbe o seu comparsa, um preso branco (o Madeirense), para desestabilizar o furriel Caliano.

Contrariando o regulamentado do quartel da ilha da Xefina Grande, o Madeirense ausentou-se sem a de-

17 Regulamento de Disciplina Militar, de acordo com o Glossário da obra *Xefina*.

vida permissão e só retornou depois da hora normal de recolha, com o intuito de implicar-se com o sargento-dia que era, por acaso, o furriel Caliano. Este se apercebendo das intenções do Madeirense não pautou pela confrontação ou agressão física. O Madeirense, "[...] começou se meter com ele, dizer que ele é furriel preto, nem tinha valor com ele, por isso não podia lhe perguntar donde vem" (BUCUANE, 1989, p. 67).

Portanto, pode-se notar, a partir da citação acima que até um preso, pelo simples fato de ser branco podia, no período colonial, desobedecer e até mesmo repreender a um soldado furriel negro. Estava patente o dilema da cor da pele que era um estigma para quem tem na pele a rotulação, a estigmatização e o remorso de se sentir desprezado, inferiorizado, de se sentir Outro perdendo, assim todo o seu entusiasmo como afirma Fanon (1975, p. 25), "O entusiasmo é por excelência a arma dos importantes", o Madeirense sentia-se importante mesmo sabendo que era preso, isso pelo simples fato de ser branco.

Assim, conclui-se que, no período colonial, em Moçambique, o branco ocupava uma posição hierárquica privilegiada em detrimento do negro. Igualmente, e por conseguinte, a violência estava também rotulada a cor da pele. Pois, os negros sofriam maus tratos mesmo que esses fossem militares no ativo, e, até com alguma patente, mas pelo simples fato de serem negros, recebiam um tratamento diferenciado comparativamente com os brancos ainda que alguns desses brancos fossem presos ou delinquentes militares.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **Da violência.** Trad. Maria Claudia Drummond, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

CABAÇO, J. Luís. **Moçambique:** Identidades, Colonialismo e Libertação. Maputo: Marimbique, 2010.

DUCROT e TODOROV. **Dicionário das Ciências da Linguagem.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. 2. ed., Porto: Paisagem, 1975.

MAILU, David, G. Discurso de Pieter Willem Botha a membros do seu Gabinete. In **The Sunday Times**, 18.08.85.

MOREIRA, José. **Os Assimilados, João Albasini e as Eleições, 1900-1922.** Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1997.

PAZ e MONIZ. **Dicionário Breve de Termos Literários.** 2. ed., Lisboa: Editorial Presença, 2004.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto.** Lisboa: Editorial Vega, 1978.

RIBEIRO, G. S. Mithá. **As Representações Sociais dos Moçambicanos:** do Passado Colonial à Democratização. Esboço de uma Cultura Política. 1ª ed., Maputo: Instituto de Cooperação Portuguesa, 2000.

ROBBIO, Norberto; MATTENCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política.** 13ª edição, Brasília: Editora UnB, Vol. 1, 2008.

ROTERDÃO, Erasmo de. **Elogio da Loucura.** 13. ed., Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura.** 8 ed., Coimbra: Almedina, 1997.

17

17

OS ANÉIS DE SATURNO: CRISTAIS, PARTÍCULAS E FRAGMENTOS DE MELANCOLIA EM W. G. SEBALD

Luciano Melo de Paula[1]

Se alguém nos perguntasse não saberíamos se continuamos escrevendo por hábito ou por vaidade, ou porque não aprendemos outra coisa, ou ainda por assombro diante da vida, por amor à verdade, por desespero ou indignação, assim como não saberíamos dizer se escrevendo nos tornamos mais sábios ou loucos (W. G. SEBALD, Os anéis de Saturno2, 2002, p. 188).

W. G. Sebald, um clássico contemporâneo

W. G. Sebald é autor de um conjunto de obras literárias extremamente originais e de classificação genérica, muitas vezes, difícil. Estas envolvem poesia, ensaios de crítica literária e narrativas. Professor e crítico de origem alemã, estabelecido na Inglaterra, iniciou a publicação de seus próprios textos com poesia *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, de 1988, porém o seu reconhecimento efetivo aconteceu com a publicação de suas narrativas, a primeira foi *Vertigem* (Schwindel.

1 É doutorando na área de concentração em Estudos Literários, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFSM.

2 *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, 2002. Tradução de Lya Luft.

Gefühle.), de 1990. Originalmente escritas em alemão, logo estas foram traduzidas ao inglês e uma crescente lista de outros idiomas. Em pouco mais de uma década, W. G. Sebald ocupou e consolidou as posições gradativas que iam de grande revelação literária europeia, talento consagrado e até aposta certa para o *Nobel*. A carreira exitosa foi subitamente interrompida em dezembro de 2001, em um acidente de tráfego, provocado por um mal súbito ao volante.

As quatro narrativas publicadas por Sebald, *Vertigem* (*Schwindel. Gefühle*), de 1990; *Os emigrantes* (*Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*), de 1992; *Os anéis de Saturno* (*Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*), de 1995 e *Austerlitz* (*Austerlitz*), de 2001, firmaram-se como obras originais e também como contribuições significativas para a produção literária contemporânea. Sua proposta de *ficção documental* (classificação do próprio Sebald (O'CONNELL, 2011)) oferece um novo tipo de organização textual e incorpora elementos ao debate sobre os limites entre os gêneros narrativos tradicionais. Além da boa aceitação acadêmica e crítica, a produção literária de Sebald converteu-se em modelo para obras de outros autores. A mescla de elementos não-verbais, fato e ficção, conduzido por um discurso autoficcional são características destacáveis da produção literária contemporânea que tiveram em Sebald um de seus precursores. Esta recepção e legitimação fizeram de W. G. Sebald um clássico contemporâneo, tão importante para a exploração da narrativa e suas possibilidades quanto os seus mestres confessos Borges, Nabokov, Bemhard.

Michael O´Connel, em 2011, resumia a contribuição de Sebald: "Uma das figuras mais transformadoras da literatura contemporânea"[3] (O'CONNELL, 2011) e indicava a influência das obras de Sebald nos trabalhos de Teju Cole, particularmente em *Open City*, de 2012, e de Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, de 2005. No primeiro prevalece a ausência de um evento narrativo concreto, mas a narração movida por ela mesma: "o que move a prosa para a frente é a própria prosa - o desejo de escrever, para derrotar a solidão por escrito"[4] (WOOD, 2011). No segundo, a introdução de textos não verbais para a construção narrativa.

No Brasil, a obra de Sebald também conquistou seguidores. Destaca-se *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque, em que a citação é direta, o autor brasileiro incorpora tanto a narrativa autocentrada quanto a utilização de fotografias e recursos gráficos na composição de sua obra. A contribuição Sebald é incorporada duplamente. Primeiramente, como estrutura e projeto da narrativa de Buarque e, depois, como citação direta:

> eram páginas trás páginas de um único parágrafo que eu já não era capaz de largar no meio, e a horas tantas lamentei que meu pai não tivesse vivido a tempo de ler aquele livro. Lamentei que ele não tivesse vivido mais de cem anos para que, saturado das letras, só concedesse em ler romances que tivessem passado pelo meu crivo. De manhãzinha fecho o livro deste autor chamado W. G. Sebald, que por sua vez fechou o seu livro fechando o livro de um Dan Jacobson. [...] (BUARQUE, 2014, p. 217-218).

3 *"one of contemporary literature's most transformative figures"* [nossa tradução].
4 *"what moves the prose forward is the prose — the desire to write, to defeat solitude by writing"* [nossa tradução].

Neste sentido, tornaram-se proféticas as palavras de Susan Sontag, no conhecido ensaio de 2000, quando interroga e responde: "Ainda é possível a grandeza literária? [...] qual seria o um nobre empreendimento literário na atualidade? Uma das poucas respostas disponíveis aos leitores de língua inglesa é o trabalho de W. G. Sebald"[5] (SONTAG, 2000). Sim, a grandeza literária ainda é possível e o empreendimento literário de Sebald também está disponível ao leitor de língua portuguesa.

O fator decisivo para rápida consagração de Sebald foi a originalidade de seus textos narrativos. Uma mescla de elementos da realidade e da criação ficcional que produz uma nova dimensão da realidade fonte, um mundo paralelo, plausível e verificável, quase um reflexo, quase uma duplicata deste que já conhecemos. Sebald é um contador de histórias que também nos conta as histórias de suas histórias. E o seu método não é o discurso direto, cartesiano, retílineo, suas narrativas são uma profusão de detalhes que ampliam e esmiúçam cada ponto ainda mais, à maneira de um altar barroco e a sua explosão de formas ramificadas, uma abundância de elementos com significados isolados e em conjunto.

O grande movimento de Sebald é nos lembrar, repetidas vezes, de nossa humanidade e inexorável finitude, bem como da necessidade de compreendermos estes fatos em todas as suas dimensões. Lembrar, recordar, rememorar; são alguns termos certamente utilizados para ao menos começar qualquer tentativa de discussão de pontos da obra de Sebald. João Pereira Coutinho

5 *"Is literary greatness still possible? [...] what would a noble literary enterprise look like now? One of the few answers available to English-language readers is the work of W. G. Sebald."* [nossa tradução].

(2005) a resume nos seguintes termos:

> somos feitos de esquecimento e invisibilidade. É contra o esquecimento e a invisibilidade que se constrói a literatura de Sebald. E como evitar esse apagamento? Pela memória, pela possibilidade de memória. Por isso a prosa de Sebald surge marcada por uma desesperada tentativa de resgatar o passado: os seus livros são conspirações melancólicas e ambíguas de fatos e ficções, palavras e fotografias. [...] (COUTINHO, 2005).

A leitura de uma narrativa de Sebald é um exercício de rememoração, de trazer novamente ao consciente o que somos e por que somos assim. Sebald e seu personagem homônimo não nos contam somente de suas viagens, andanças e pensamentos hiperdinâmicos, mas oferecem uma perspectiva para a análise e a reflexão histórica. Oferecem chaves de significação para o estudo de eventos traumáticos. A obra de Sebald nos possibilita olhar o passado e compreender melhor quais foram os fatos históricos, estéticos, astronômicos que contribuíram para a configuração deste tecido social e deste mundo assombroso em que nos encontramos. É uma perspectiva melancólica e pessimista, mas quem poderia pensar diferente depois de saber o que sabemos. Susan Sontag resume e caracteriza a produção de Sebald:

> Nos livros de W.G. Sebald, um narrador que, somos lembrados, ocasionalmente, leva o nome W.G. Sebald, viaja sobre o registro de evidência da mortalidade da natureza, passando pelas devastações da modernidade, refletindo sobre segredos de vidas obscuras. Em alguma missão de investigação, desencadeada por uma memória ou notícias de um mundo irremediavelmente perdido, ele se lembra, evoca, alucina, lamenta 6 (SONTAG, 2000, p. 3-4).

6 "In W. G. Sebald's books, a narrator who, we are reminded occasionally, bears the name W. G. Sebald, travels about registering evidence of the mortality of nature,

Muito mais que um enredo retilíneo, próprio do romance tradicional, Sebald nos oferece um conjunto de reflexões sobre o mundo e sobre a condição humana. Um exercício de memória sobre os acontecimentos que nos fizeram: Como chegamos até aqui? Por que caminhos? Quais as injustiças e barbaridades cometidas na inexorável marcha do progresso.

Os anéis de Saturno: cristais, partículas e fragmentos

Entre as narrativas sebaldianas que provocam este exercício de rememoração dos leitores está *Os anéis de Saturno* (*Die Ringe des Saturn*: Eine englische Wallfahrt), de 1995. Volume que, à primeira vista, parece apresentar algumas dificuldades para sua classificação. Estas dificuldades começam com a definição do gênero: romance, autobiografia, narrativa de viagem? Continuam com o desenho e a caracterização das personagens, elas existem aqui como na tradição literária? E não terminam com a tentativa de apresentação dos possíveis sentidos deste texto. Mas, todas estas questões são passíveis de solução para o leitor atento e a qualidade do texto ganha muito, afinal, estas são características que demarcam a originalidade de Sebald e sua narrativa.

Em *Os anéis de Saturno*, Sebald nos leva a caminhar pelo litoral leste da Inglaterra enquanto o narrador apresenta um inventário de episódios melancólicos

recoiling from the ravages of modernity, musing over the secrets of obscure lives. On some mission of investigation, triggered by a memory or news from a world irretrievably lost, he remembers, evokes, hallucinates, grieves" [nossa tradução].

da história e da literatura universal. Os fragmentos da infelicidade, destruição, decadência dos indivíduos que povoam todos estes intertextos são retomados e posicionados ao lado de outros fragmentos de infelicidade de outros indivíduos e de outros grupos, em tempos e lugares distintos. Fragmentos de destruição, lembrança de desastres, empreendimentos malsucedidos, abandono, aniquilamento. Este conjunto de referências é múltiplo e (quase) infinito, vai do paradeiro do crânio do poeta Thomas Browne - possível fio de unidade temática do livro - passa pelos bombardeios aliados sobre a Alemanha, Joseph Conrad, Roger Casement e a empresa colonial europeia na África, a obra de Jorge Luis Borges, chegando ao histórico do cultivo da seda.

Sim, trata-se de um exaustivo inventário de eventos e personalidades da cultura literária ocidental. Uma história leva a outra, que leva a outra. Em resumo, *Os anéis de Saturno* é um inventário de infelicidade e melancolia. Cada detalhe, cada item da narrativa faz referência a acontecimentos desastrosos, pequenos detalhes da infelicidade humana. Estes são os elementos – cristais, partículas, fragmentos - que Sebald utiliza para a construção de seus anéis de melancolia, anéis de sofrimento coletivo e individual. Lembrando-nos sempre que “de todos os nossos dias terrenos não vivemos um só instante livres de angústia” (SEBALD, 2002, p. 163).

Algumas pistas e sugestões para esta interpretação são sugeridas logo nas epígrafes escolhidas por Sebald. Estes pré-textos não foram colocados por mero capricho na página de abertura do volume, há uma indicação de sentido e uma relação entre a narrativa e estes

motes (SEBALD, 2002, p. 5). John Milton e a convivência comum e inseparável entre o bem o mal; Joseph Conrad e o pedido de perdão para todos os infelizes que peregrinam pelo litoral sem compreender o horror e desespero dos vencidos; a descrição dos anéis do planeta Saturno e a sua formação por cristais de gelo, partículas de poeira, fragmentos de outros corpos celestes desintegrados. Em termos mais gerais, estas epígrafes oferecem camadas de significado para o conteúdo e uma possível pista para a leitura do título do volume. *Os anéis de Saturno: uma caminhada inglesa* (*Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*). Os anéis de Sebald são formados por fragmentos, partículas e cristais produzidos pela incessante convivência do bem e do mal e pelo desespero de todos os caminhantes derrotados no percurso do suposto progresso humano.

O texto se inicia com a voz deste narrador que não se nomeia e situa no tempo e no espaço o que virá: "Em agosto de 1992, quando os dias quentes chegavam ao fim, comecei uma viagem a pé pelo condado de Sulffolk na parte leste da Inglaterra" (SEBALD, 2002, p. 13). A viagem será extenuante, o impacto causado também: "o paralisante horror que me atacara de várias formas diante dos rastros de destruição que mesmo naquela região remota remontavam bem longe no passado" (SEBALD, 2002, p. 13). É este quem nos conta, um ano depois de iniciada a viagem, quando se encontra internado, os acontecimentos daquele verão que tanto o marcaram e, inclusive, contribuíram para a sua doença.

Uma das primeiras cenas marcantes de *Os anéis de Saturno* – são muitas - é a comparação que o narra-

dor estabelece entre ele e Gregor Samsa, a infeliz personagem de Kafka, quando precisa se arrastar pelo quarto do hospital para chegar à janela, o mesmo desafio de Samsa. O inusitado é que justo este que agora rasteja é o que está se preparando, já anunciou, para nos contar uma história de uma grande caminhada pelo litoral. O estado de imobilidade do narrador, preso a uma cama de hospital, possibilita que a narrativa seja invocada e ele nos conta suas lembranças do passeio do ano anterior, agora, já entremeadas por outros fios de lembrança, depurada e acrescida.

Mas quem é este narrador? Como ele é construído? É o próprio Sebald? Este é o narrador clássico de Sebald, um narrador-personagem muito parecido com ele mesmo, tem o mesmo nome, as mesmas características civis, físicas..., mas é outro, não é o próprio Sebald, é uma criação literária, um artifício de *engenho* e *arte*. Este narrador-personagem é o primeiro dos elementos do jogo narrativo instaurado por Sebald, o jogo de passar ficção por realidade, realidade por ficção. Em *Vertigem* (*Schwindel. Gefühle*) este narrador se identifica e, inclusive, mostra os seus documentos, o nome sugerido e mencionado é Max, sobrenome Sebald.

Descobrimos isso porque este Max Sebald extravia o seu passaporte e é obrigado a procurar uma delegacia de polícia e o consulado para registro dos trâmites, ao fim da perambulação burocrática a narrativa estampa os papéis recolhidos por este narrador-personagem, a queixa de extravio e o novo passaporte (SEBALD, 2010, p. 96 e 106) estampam as informações básicas de identidade. Em *Os anéis de Saturno* está também

demarcada esta identificação/distinção entre autor e narrador. Este visita, em Nuremberg, a Catedral de *Sand Sebolt* (SEBALD, 2002, p. 96), mas sabemos que o patrono da cidade é St. Sebald.

Este narrador-personagem não pode ser confundido com o autor, o desenho e apresentação deste narrador-personagem é uma estratégia narrativa para produzir um efeito de veracidade extrema. Em conjunto com este procedimento narrativo, outros elementos são acrescentados para compor o jogo de criação de realidades fictícias: uma descrição fiel do espaço-tempo, itinerários, fotografias, anotações, cópias de textos, desenhos. Um número tão grande de objetos do mundo real que são interpostos na ficção que alguns momentos da leitura, fisgados por este efeito de realismo extremo, somos levados a perguntar se estas narrativas de Sebald são ficção ou realidade: "São ficção, até porque há boas razões para acreditar que muito mais é inventado ou alterado, tal qual, realmente, um pouco do que ele relata realmente aconteceu – nomes, lugares, datas e tudo. Ficção e factualidade não se opõem, é"[7] (SONTAG, 2000, p. 3-4).

Esta distorção narrativa para produção do efeito do real, ou distorção do real para produção da narrativa, também pode ser verificada na personagem de William Hazel, o jardineiro de Somerleyton. O jardineiro, percebendo a origem alemã do narrador-personagem, se interessa e conta suas lembranças da IIª Guerra Mundial. Particularmente, a lembrança dos bombardeiros que

7 *"Fiction they are, not least because there is good reason to believe that much is invented or altered, just as, surely, some of what he relates really did happen—names, places, dates, and all. Fiction and factuality are, of course, not opposed"* [nossa tradução].

partiam da Inglaterra para atacar a Alemanha. Fala, Hazel, o jardineiro que

> a oitava frota aérea sozinha, no curso de mil e nove dias da ação, gastou um bilhão de galões de gasolina, lançou setecentas e trinta e duas mil toneladas de bombas, perdeu mais ou menos nove mil aviões e cinquenta mil homens. Noite após noite eu via os esquadrões de bombardeiros passando sobre Somerleyton, e noite após noite antes de adormecer eu imaginava as cidades alemãs ardendo em chamas, as tempestades de fogo e os sobreviventes rastejando nas ruínas. [...] (SEBALD, 2002, p. 48).

Hazel, tocado pela lembrança da guerra, continua falando e confessa sua curiosidade e estudos sobre a guerra área, particularmente com bombardeios sobre a Alemanha. Estudou a geografia, o nome das cidades e aprendeu rudimentos da língua alemã somente para estudar o impacto desta ação militar.

O curioso aqui não é interesse de Hazel, um jardineiro inglês, pela guerra aérea e pela repercussão desta nas cidades alemãs. O curioso é que, justamente, o próprio W. G. Sebald, o autor, ele mesmo, transfere para um de seus personagens uma preocupação sua, um dos temas do seu trabalho de ensaísta e historiador da literatura vai parar no discurso de um de seus personagens. Na ficção da narrativa de *Os anéis de Saturno* é o jardineiro Hazel que se torna interessado, tal qual o Sebald de carne e osso, pelo impacto físico e cultural do longo período de bombardeio sobre a Alemanha. E, a mensagem é clara, não há impedimento neste mundo ficcional de Sebald para que um cidadão médio de um Estado em guerra com outro não se preocupe com as vítimas que estão do outro lado das bombas. Este é tema

de uma série de conferências de Sebald, na Universidade de Zurique, no outono de 1997, e publicadas sobre o título de *Guerra aérea e literatura: com ensaio sobre Alfred Andersch* (*Luftkrieg und Literatur: Mit einem Essay zu Alfred Andersch*) em 1999.

Outra destas interferências de manipulação da realidade deste narrador-personagem está na apresentação do histórico do arenque, na terceira parte. São citados um historiador natural, um missionário canadense, um senhor de Stralsund e o inspetor do mercado de peixes de Rouen. Respectivamente são eles, M. de Lacépede, Pierre Sagard, Neucrantz e Noel de Manière (SEBALD, 2002, p. 66). São todas figuras históricas reconhecíveis e identificáveis, têm em comum a pesquisa e o interesse pelos peixes, mas na configuração da narrativa alguns detalhes são suprimidos, nomes alterados.

Vejamos; o historiador natural M. de Lacépède corresponde à Bernard Germain Étienne de Laville-sur-Illon, Bernard de Lacépède ou conde de Lacépède (1756 – 1825), naturalista e político francés. O missionário canadense Pierre Sagard pode ter suas origens em Gabriel Sagard (1590 - 1640), missionário francês enviado à Nova França, para trabalhar com os hurons, autor de *Le grand voyage du pays des Hurons, situé en l'Amérique vers la mer douce, és derniers confins de la nouvelle France, dite Canada* (1632). O senhor Neucrantz poderia ter sua inspiração em Paul Neucrantz (1605 – 1671), médico em Lübeck, autor de *De harengo exercitatio medica* (1654), um volume sobre o aproveitamento das propriedades medicinais do arenque. E, por fim, Noel de La Marinière que se aproxima de Joseph Noël de La Marinière (1765-

1822), apaixonado por psicultura, foi diretor do *Journal de Rouen* entre 1792 e 1799, em 1806 foi nomeado Inspetor Geral de Peixes da França. Sim os personagens são um pouco distintos dos que os inspiraram. Reiteramos, este é o jogo ficcional de Sebald.

Outro destes personagens, que estão ancorados em alguma referência do mundo real, que participam e ganham voz na narrativa Sebald, é Michael Hamburger, um escritor que vive no povoado de Middleton (SEBALD, 2002, p. 182). O episódio ocupa quase toda a sétima parte, intercaladas as vozes do narrador-personagem e de Michael recuperam a história da saída da família Hamburger da Alemanha para a Inglaterra, logo da ascensão nazista, em 1933. A saída de casa e a reconstrução da vida em outro lugar, as adversidades encontradas e deixadas, a sobrevivência e a lembrança dos que ficaram e não conseguiram prosseguir. Tudo é rememorado, com a carga emotiva que deve ter, mas sem nenhum toque de rancor ou desejo de vingança.

Michael Hamburger (1924 -2007), amigo Sebald, a referência real para a personagem, é tradutor, escritor e crítico literário. Inclusive, foi o tradutor de duas obras de Sebald para o inglês, o livro de poesia *Nach der Natur. Ein Elementargedicht,* de 1988, e o próprio *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, de 1995. As traduções para o inglês foram em 2002 e 1998, respectivamente. Estes são alguns dos mecanismos que Sebald utiliza para a produção de suas narrativas, demonstram o processo incorporação de cristais, partículas e fragmentos da realidade na construção de seu universo ficcional, pequenos movimentos, que em conjunto, formam

o inventário de melancolia, sofrimento, dor e morte que compõem e dão forma a *Os anéis de Saturno*.

Um projeto borgiano

Ao final da terceira parte de *Os anéis de Saturno*, depois do amplo passeio sobre a história de exploração do arenque, o narrador-personagem nos conta um resumo de "Tlön, Uqbar, Orbis Terrius" (SEBALD, 2002, p. 79-81), um conto de Jorge Luis Borges, publicado pela primeira vez em 1940. Mas, talvez, como o próprio Borges sugere em outro conto, poderíamos pensar, como anedota textual, em: *W. G. Sebald, autor de Tlön, Uqbar, Orbis Terrius*. Pois, à sua maneira, W.G. Sebald processa o material de Borges, que é retrabalhado e recontado, detalhes são omitidos, outros acrescentados. O destaque é que esta técnica ao produzir literatura com mais literatura, é fundamentalmente *borgiana*.

Os métodos de produção literária utilizados pelos dois são muito parecidos, recolhem fragmentos de outras obras e as recombinam. Borges e Sebald produzem literatura com elementos da própria cultura literária.

Além deste método, tipicamente borgiano, W. G. Sebald parece que também foi mais um adepto de um projeto de romance elaborado por Borges e Bioy Casares, expressa na primeira página do mesmo "Tlön, Uqbar, Orbis Terrius", reproduzido/recontado por Sebald em *Os anéis de Saturno.* Eis o resumo da proposta que Borges apresenta:

> demorou-nos uma grande polêmica sobre a execução de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições, que permitissem a uns poucos leitores – a muito poucos leitores – a adivinhação de uma realidade atroz ou banal[8] [...] (BORGES, 2005, p. 431).

Sebald poderia ser mais um adepto dos que buscaram este romance borgiano, pois na segunda metade do século XX outros autores se dedicaram à produção deste romance em primeira pessoa que desconcertaria boa parte dos leitores e ofereceria a outros a descoberta desta realidade "em parte pavorosa, em parte insignificante" (SEBALD, 2002, p. 79). O destaque entre os que tentaram a produção deste tipo de narrativa vai para Vladimir Nabokov (1899 – 1977), intencionalmente ou não, consegue em *Lolita* (1955) e *Fogo Pálido* (1962) alcançar a realização de parte do projeto original de Borges e Bioy Casares.

W. G. Sebald não vai aos limites do jogo narrativo construído por Nabokov, mas em sua obra vislumbram-se indícios de um novo projeto literário. Basicamente, um novo tipo de apresentação da forma romance. Esta nova possibilidade de configuração para o gênero é produzida com a supressão da fórmula tradicional que está vinculada à construção de um herói e à narração de uma sequência específica de eventos. Em Sebald, toda a convenção é abolida para a promoção de um narrador que nos leva pelos fios de nossa memória e "sobre nossa história que consiste quase só em calamidades" (SEBALD, 2002, p. 299).

8 *"y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal."* [nossa tradução]

Este narrador/contador de histórias não se limita a reproduzir a realidade e só aparentemente entrega tudo quando se lembra do nosso passado comum. Apesar de apresentar fatos, o que temos não é o diário de Sebald, mas uma sequência de histórias de um narrador homônimo de W. G. Sebald. Uma obra de ficção construída com comentários e episódios singulares da experiência humana, combinados sob a perspectiva de um narrador identificado com o ponto de vista intelectual emigrado do final do séc. XX. Este narrador que ocupa todas as posições é a contribuição de Sebald para o desafio proposto por Borges e Bioy Casares.

E neste texto de tipo novo elaborado por Sebald, onde está a ficção? Onde está a realidade? Na dúvida, tudo é ficção. Exceto, obviamente, todo o sofrimento humano que descobrimos e rememoramos pela narrativa de Sebald. Depois, o que resta é só o forte efeito de uma possibilidade do real. Ao final da leitura, *a muy pocos lectores* se descortinará o significado efetivo desta narrativa: o pavor pode tornar-se insignificante se esquecermos dele.

O Brasil citado por Sebald

Por último, seria importante registrar a representação do Brasil neste inventário sebaldiano de sofrimentos coletivos e individuais. O Brasil é mencionado em quatro trechos de *Os anéis de Saturno* todos relacionados ao processo de colonização e seus custos humanos. A memória é sempre traumática, não importa o cenário escolhido. O Brasil, a África ou a Ásia; o sinal é sempre o

mesmo, traumático. A conquista e a inserção destas terras ao modus vivendi europeu e ocidental forma sempre fonte de calamidades.

O primeiro destes trechos está na quarta parte, quando é narrada a visita à Mauritshuis. O atual museu de arte foi construído para ser a residência de Maurício de Nassau, governador do território ocupado pelos holandeses no nordeste brasileiro, que

> mandara construir na sua pátria nos sete anos que passou no Brasil, e decorar com seu lema pessoal – 'até onde chega a esfera terrestre' – como residência cosmográfica que refletisse as maravilhas das regiões mais remotas da terra. [...] (SEBALD, 2002, p. 93)

Na sequência do mesmo trecho, o narrador nos conta dos festejos de inauguração da Mauritshuis e os inusitados convidados:

> diante da nova construção dançavam onze índios trazidos do Brasil pelo governador, dando aos cidadãos da cidade uma ideia dos países estranhos em que se expandia o poder daquela comunidade. Há muito esses dançarinos, dos quais nada mais se sabe, desapareceram silenciosos como sombras. [...] (SEBALD, 2002, p. 93).

Ainda na quarta parte, há outra citação ao Brasil. O narrador, no aeroporto de Schipol, lê *Tristes trópicos* (1957), de Lévi-Strauss, chama-lhe a atenção a descrição de um bairro em São Paulo, o Campos Elíseos,

> em que, segundo lembranças de Lévi-Strauss de seus tempos no Brasil, decaíam lentamente mansões de madeira e palácios de tábuas outrora construídos pelos ricos numa espécie de fantasioso estilo suiço no meio de jardins com eucaliptos e mangueiras. [...] (SEBALD, 2002, p. 99)

Outra citação está na quinta parte, no trecho sobre Roger Casement. Depois da atuação de Casement na África, denunciando os crimes cometidos durante a colonização do Congo, ele é enviado à América do Sul:

> descobriu lá, nas florestas tropicais do Peru, Colômbia e Brasil, situações que em muitos aspectos pareciam as do Congo, apenas lá não operavam sociedades comerciais belgas, mas a Amazon Company, cuja administração central ficava na City de Londres. Também na América do Sul eliminavam-se naquele tempo tribos inteiras, e se queimavam territórios inteiros. [...] (SEBALD, 2002, p. 137)

A última destas citações está relacionada com o nome do país. O nome Brasil, nos relembra a narrativa, etimologicamente está relacionado com a queima, combustão da madeira: "Agora acendem-se grandes fogueiras do outro lado do oceano. Não é por nada que a terra do Brasil, quase imensurável, deve seu nome à palavra francesa para carvão de madeira" (SEBALD, 2002, p. 178). A sugestão vem do noticiário sobre o país na década de 1990, segue a repercussão internacional depois da realização da ECO 92 (Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento), realizada em junho de 1992, na cidade do Rio de Janeiro, que para cá lançou os holofotes da causa verde.

Relativamente são muitas as citações ao Brasil, e este é um elemento presente e a ser considerado. O Brasil também tem e deu sua parcela de contribuição para a composição do inventário de Sebald. A destruição imposta aos indígenas, o transplante e imposição da cultura europeia, a devastação natural. Outros fragmentos para o mosaico de nossos fracassos.

Considerações finais

W. G. Sebald produziu um novo tipo de narrativa incorporando outros gêneros textuais e recursos discursivos às convenções históricas do gênero romance. Este movimento ampliou as possibilidades deste e seguiu, de perto, as pistas de seus antecessores do séc. XX, como Proust, Nabokov, Borges. Além da inovação formal, Sebald é responsável por inserir um posicionamento reflexivo, não alinhado nem alienado, na produção literária do final do séc. XX.

Os anéis de Saturno, publicado há pouco mais de duas décadas, alcançou por sua originalidade temática e por seu arranjo formal, um lugar entre os clássicos da literatura contemporânea. Clássico, como na definição sexta de Ítalo Calvino, "é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (CALVINO, 2007, p. 11). A leitura de *Os anéis de Saturno* reverbera e provoca um exercício de ressignificação para o leitor atento, aquele mesmo leitor reivindicado por Borges, que depois desta experiência, não será o mesmo nem passará impune pelos cristais, partículas e fragmentos de melancolia que encontrará toda vez que sair a caminhar e pensar nos seus antepassados.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. Ficciones. In. _____. **Obras completas**. V. I. Barcelona: RBA/Instituto Cervantes. 2005.

BUARQUE, Chico. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTINHO, João Pereira. Campo Santo procura resgatar o passado europeu. **Folha de São Paulo**. 18 jun. 2005. Disponível http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1806200522.htm . Acesso em 08 jul. 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Tradução de Wilson Martins. Editora Anhembi Ltda, 1957

O'CONNELL, Mark. **Why you should read W. G. Sebald**. The New Yorker. Dez, 2011. Disponível em: http://www.newyorker.com/books/page-turner/why-you-should-read-w-g-sebald . Acesso em: 20 jul 2014.

SEBALD, Winfried Georg. **Guerra aérea e literatura**: com ensaio sobre Alfred Andersch. Tradução Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ . **Vértigo**. Tradução Carmem Gómez García. Barcelona: Anagrama, 2010.

_____. **Os anéis de Saturno**. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SONTAG, Susan. **On W. G. Sebald**. 2000. Disponível em: http://www.coldbacon.com/writing/sontag-sebald.html . Acesso em 08 jul. 2014.

WOOD, James. **The arrival of enigmas Teju Cole's prismatic début novel, "Open City"**. The New Yorker . Fev, 2011. Disponível em: http://www.newyorker.com/magazine/2011/02/28/the-arrival-of-enigmas . Acesso em 08 jul. 2014.

18

18

ENTRE FICÇÃO E REALIDADE: A FACE POLÍTICA E RESISTENTE DE CLARICE LISPECTOR NAS CRÔNICAS OBSERVAÇÕES SOBRE O DIREITO DE PUNIR E MINEIRINHO

Adriana Yokoyama[1]

A narrativa singular de Clarice Lispector tem em seu cerne propostas enriquecedoras que nos levam a pensar a vida em seu sentido mais completo. Apresentando-se como uma escrita que se propõe a estabelecer, no âmago de sua criação, a observação da vida e dos mistérios que envolvem "ser humano", sua literatura invade as camadas mais recônditas da alma revelando e propondo ao leitor inúmeras possibilidades de ação. Mais do que uma proposta, sua narrativa é a maneira que a escritora encontra de fazer da palavra sua ferramenta de expurgação. Esse processo, que se constrói a partir de seu envolvimento com o mundo, é fruto de sua "incapacidade de agir" e de compreender "o movimento das coisas ao seu redor", encontrando na escrita uma

1 Mestranda (Bolsista Capes) em Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), orientada pela Prof.ª Dr.ª Rosani Ketzer Umbach e participante do grupo de pesquisa "Literatura e Autoritarismo".

maneira de descrever essa falta. Nesse sentido, a literatura apresenta-se como um veículo capaz de "emprestar significação as coisas, recortar partes da realidade- seja social, seja vivencial-, aproximar elementos e valores antes distanciados e formar novos arranjos significantes [...]" (SANTOS, 1986, p. 15).

Assim, as crônicas *Observações sobre o direito de punir*, publicada na revista *A Época* em 1941, mais tarde reunida no livro *Outros Escritos* (2005), e *Mineirinho,* publicada na revista *Senhor* em 1962, constando, atualmente, no livro *Para não esquecer* (1999), projetam-se no recorte de um contexto social que, embora distanciados por duas décadas, aproximam-se pela mesma percepção: o sentimento de revolta ante as manifestações autoritárias do Estado, aliadas a um dever de justiça e de uma política de recuperação a partir das bases. Essa discussão ganha considerável proporção à medida que se aprofunda nos estudos memorialísticos e identitários, apoiados no comparatismo literário, identificando, sob a face da mesma autora, o viés social, político e autoritário do Estado, além das relações entre ficção e realidade imbricados em suas obras.

Essas narrativas, que se propõem a um processo de intertextualidade, evocam associações que demonstram a importância desses estudos comparatistas para analisar e esclarecer os diferentes olhares e os aspectos interrelacionais presentes na obra. Portanto, a análise das obras faz-se necessário para concretizarmos a nossa proposta e delimitarmos os pontos de contato e reconhecimento das crônicas entre si.

Um breve passeio pela teoria da Literatura Comparada: caminhos para a leitura crítica da obra clariciana

A leitura das crônicas incorpora-se ao cerne das questões comparatistas por sua intensa relação de reciprocidade e aparente imanência entre as obras. Embora produzidas em períodos distintos, as crônicas, que pertencem ao mesmo universo e apontam para a mesma direção, atingem o seu grau máximo de apreensão a partir dessa leitura em conjunto pois, é como se a teoria (a crônica de 1941) encontrasse a prática (a crônica de 1962) para a alcançar o pleno entendimento das relações estabelecidas no interior desse contexto, intensificando a ideia de reforma do sistema penitenciário, e apontando os erros de significação e assimilação do termo cristalizado.

Ao compararmos as aproximações teóricas que se apresentam como elementos intertextuais, para auxiliar nossas interpretações, podemos perceber o quão afinadas estão às teorias e as intenções de Max Weber (1956) em relação às crônicas de Clarice. Pois, assim como Weber, que acredita na tarefa da sociologia em descobrir os possíveis sentidos das ações humanas presentes na realidade social, corroborando com nossos estudos ao estabelecer a ponte entre “dominação” e “recriação”, e abrindo caminhos para mudanças que vão possibilitar no reconhecimento, não apenas de seu lugar na sociedade, como também da coletividade, a escritora, em toda sua sensibilidade parece lançar olhares aguçados a esta ciência, mesmo que indiretamente, comungando com associações que remetem a contiguidade de seu olhar

sobre o outro. Essa prática é, antes de tudo, segundo Tânia Franco Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada* (2006),

> um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura.[...] Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. [...] (CARVALHAL, 2006, p. 7-8).

Esse processo que se concretiza a partir de teorias que se completam e dão um sentido mais amplo e flexível a determinados contextos literários, engloba-se nas pesquisas comparatistas da literatura. Pois, de acordo com Carvalhal (2006), o contato com os "estudos literários comparados "clarifica a percepção de estarmos diante de investigações variadas e de metodologias e objetos de análise bastante diversificados" (CARVALHAL, 2006, p. 6). Tais considerações são plenamente observáveis ao nos deparamos com a literatura de Clarice Lispector. Embora nossos olhares estejam voltados para o estudo de duas crônicas, em específico, é de fácil percepção, no ato da leitura de sua obra, os diversos vieses que sua escrita pode nos direcionar, sendo necessária uma escolha e um recorte para delimitamos de maneira mais clara o desenvolvimento de nossas ideias.

As crônicas apresentam-se munidas de elementos interliterários e interdisciplinares em sua composição. Tal fato é observado pela presença de contextos sociais, políticos e psicológicos que acumulam, em sua estrutu-

ra, uma intensidade de reflexos plausíveis e conectáveis. Se pensarmos na escrita criativa de Clarice, podemos observar que esse processo está intimamente interligado a sua essência como ser humano, pois, para ela, a escrita surge como uma necessidade de transcrever seus sentimentos e suas observações do mundo. Sempre em um processo de reconhecimento e aprendizagem.

O fato de ter sido casada com um diplomata, vivendo em inúmeros países (LISPECTOR, 2005, p. 43), possibilitou, com toda certeza, que a escritora pudesse agregar novos olhares e novas perspectivas a sua arquitetura literária. Se levarmos em conta a multiplicidade de leituras diversificadas realizadas ao longo de sua temporada fora do Brasil, e a nossa percepção de suas influências, podemos afirmar que este trabalho comunga com as práticas claricianas que mantém em suas obras a transitividade entre diversas literaturas e ciências.

Investigar a significação de uma obra literária é uma atividade dinâmica que demanda uma pesquisa muito além da superficialidade. Nesse contexto, as narrativas de Clarice Lispector destacam-se como uma das principais obras a explorar esse campo vasto de reflexões estéticas. Sua genialidade ao conduzir "a elaboração criativa da linguagem deriva de uma profunda experiência entre o ser e a realidade" [2]. Sua escrita comunga com a intencionalidade de uma literatura que busca no contexto social a resposta para compreender a si e o mundo, pois investigar é,

2 A frase foi retirada da tese de doutorado de Maria José Ladeira Garcia, submetida ao Programa de Pós-Graduação em ciência da literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para a obtenção do título de doutor no ano de 2008.

> construir na distância entre o ser e o objeto [...], uma expressão totalizadora do real que produz um discurso em que o homem se faz significar. Desperta e comunica sentidos que, muitas vezes, não são conseguidos no convívio com as pessoas, preocupadas apenas com o pragmatismo do mundo. Lê o homem na sua vivência cotidiana e no seu percurso histórico [...] (GARCIA, 2008, p. 6).

Essa leitura, que se faz por diferentes caminhos, fazendo parte da aspiração proposta pelos estudos comparatistas, teve sua consolidação somente a partir do século XX devido a intensas divergências e associações de sua nomenclatura a outras instâncias literárias. Segundo as considerações de Tania Franco Carvalhal em seu texto: Teorias e Literatura Comparada, contidas em seu livro *O próprio e o alheio* (2003),

> embora preservando em seus primórdios uma estreita vinculação com a historiografia literária, foi o decorrer desse século que atribuiu ao comparatismo um estatuto próprio, permitindo que, no amplo campo dos "estudos literários", a literatura comparada coexista com a teoria, com a crítica e com a história literária numa imbricação muitos precisa, na qual as diversas disciplinas mantêm suas especificidades conceituais e formas de atuação particulares. [...] (CARVALHAL, 2003, p. 13-14).

Embora constituam disciplinas diferenciadas "a atuação de uma sobre a outra é de tal modo significativa, que o diálogo entre elas é fator indispensável" (COUTINHO, 1996, p. 7). Esse mergulho no esteticismo da obra que nos permite desbravar e desvendar alguns caminhos, nas crônicas nos levou a análise da questão social e política, além de avançarmos nos estudos identitários e memorialísticos no âmbito de uma narrativa que se constitui a partir das relações de realidade e

ficção. Dessa forma, a narrativa de Clarice Lispector encerra-se diante de um método comparativo que conduz as crônicas, *Observações sobre o direito de punir* e *Mineirinho*, ao confronto das obras, mediante ao rastreamento do passado na tentativa de uma compreensão social, política, individual e coletiva do presente, em uma associação com a memória.

Entre Clarice, muitas Clarices: uma análise das crônicas *Observações sobre o direito de punir* e *Mineirinho*

A crônica de 1941, *Observações sobre o direito de punir,* apresenta-se como uma proposta de inserir, no contexto jurídico, uma lei que pudesse modificar o sistema penal brasileiro. Seu ingresso na *Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil*, em 1939, deve-se a influência de seu pai que observou em Clarice uma atitude de luta e reivindicação pelos direitos humanos, acreditando ser a advocacia uma profissão a contento de suas atitudes. O comentário de seu amigo jurista e professor, Tiago Dantas, de que a escolha do Direto Penal no âmbito da advocacia, não designa um advogado, e sim um literato, provavelmente colaborou para que a escritora compreendesse sua verdadeira vocação. Pois, embora concluindo seu curso, a escritora nunca voltou para buscar seu diploma. Foi ainda durante o curso, que Clarice escreve a crônica em questão. (LISPECTOR, 2005, p. 43).

Esta crônica que se pretende a uma “reforma no

sistema penitenciário do país" reflete sobre a expressão, "direito de punir", no intuito de comprovar a arbitrariedade desse termo. Para ela, existe apenas um "poder de punir" que se coloca à disposição do Estado para a "execução[3]", no sentido mais amplo da palavra, de tais ações. A escritora, em toda sua perspicácia, apresenta argumentos que se dissociam do termo por entender a instabilidade e a relatividade da mente humana em relação ao conceito de punição, principalmente, em relação aos critérios de julgamento e qualificação de um ato como sendo criminoso ou não. Essa questão, que se desloca para o contexto histórico das instituições, ao sentirem-se ameaçadas pela tentativa de um entrecruzamento de atos e decisões que não comungam com as vigentes, encontra no termo "punição" um ato de defesa. É a maneira encontrada pelas instituições para que um "novo poder paralelo" não se estabeleça em seus domínios.

Essa percepção da instauração de um direito/poder sobre a sociedade tem, na crônica de Clarice, a hipótese de sua origem e de seu desenvolvimento. Segundo a autora, "desde que o homem pôde vingar a ofensa a ele dirigida, e verificou que tal vingança o satisfazia e atemorizava a reincidência, só deixou de exercer sua força perante uma força maior" (LISPECTOR, 2005, p. 46). Foi a partir dos excessos desses atos de vingança, que os mais fracos uniram-se, compondo uma sociedade distinta.

Dessa união, imbuída pela racionalidade, foram instituídas novas noções de caridade, justiça, igualdade,

3 Compreendemos a palavra execução em seu sentido mais amplo: execução de leis atrelada à execução de atitudes que dizem respeito à necessidade de punição sejam elas aceitáveis ou não.

criando-se uma espécie de superego capaz de reger e fiscalizar o relacionamento do ser humano com a nova sociedade que se formava, impedindo a inserção de atos considerados proibidos. Essa noção foi aos poucos extinguindo o uso da força bruta nas relações humanas, dando lugar ao estabelecimento de leis que puniam os atos que fossem contra as leis vigentes. Contudo, são os indivíduos mais capazes que estão habilitados a vigiar e observar as leis, mantendo a estabilidade social, ou seja, o Estado em sua primeira formação ideológica. É a fundamentação da vigência do poder, do "direito de punir" estabelecido pelo apoio de todos os indivíduos que precisam das leis para sobreviver (LISPECTOR, 2005, p. 46-47).

Podemos correlacionar essa forma de defesa das instituições, com uma das concepções mais pertinentes em relação a esse tipo de poder, advindas das reflexões do sociólogo Max Weber (1956) que nos apresenta os *"Os três tipos puros de dominação legítima"* (dominação carismática, tradicional e legal), esclarecendo e auxiliando nossa pesquisa no entendimento da força desse poder como uma forma de

> *dominação legal* em virtude de estatuto. Seu tipo mais puro é a dominação burocrática. Sua idéia básica é: qualquer direito pode ser criado e modificado mediante um estatuto sancionado corretamente quanto à forma. [...] Obedece-se não à pessoa em virtude de seu direito próprio, mas à *regra* estatuída, que estabelece ao mesmo tempo a quem e em que medida se deve obedecer. [...] O tipo daquele que ordena é o "superior", cujo direito de mando está legitimado por uma *regra* estatuída, no âmbito de uma *competência concreta* [...] (WEBER, 1956, p. 1-2).

Ou seja, na *dominação legal*, o Estado detém o poder porque ocorre a partir de uma legislação, de um trâmite legal, e sua punição está baseada em leis específicas, pois *punir* é sua forma de manter o monopólio da força. É sobre esse direito que a escritora contesta, pois "a sociedade, porém, mais sabiamente, prefere falar num 'direito de punir' força unilateral, garantidora de uma boa defesa contra o ataque à sua estabilidade" (LISPECTOR, 2005, p. 43). Essa constatação reforça sua hipótese na existência, não de um direito, mas de um "poder de punir" que até hoje traz em suas raízes os resquícios de um passado punitivo pelo sabor da vingança.

O que nos move nesta crônica é a sensibilidade de Clarice em nos conceder, ainda que instantaneamente, devido a suas poucas linhas, a oportunidade de percebermos o quão entrelaçadas estão as ideias legislativas aos sentimentos pessoais e contraditórios, expressando, muitas vezes, atitudes sádicas na execução das leis. Portanto é a respeito desse aspecto que Clarice revê uma utilização dual desse termo por entender a existência desse direito como de defesa, de impedimento e de luta. É pela responsabilidade de direcionar e restituir a vida àqueles que subverteram algumas regras, e em atitudes de defesa a sociedade e ao combate a reincidência de um crime, que Clarice reforça a ideia de reforma no sistema penal, pois para ela o que cabe nessa significação é o "dever de punir", isso é o essencial: procurar sanar os males da sociedade.

Seguindo a análise das crônicas, o relato do assassinato de um homem chamado José Miranda Rosa, mais conhecido como Mineirinho, que foi transformado em tí-

tulo da crônica escrita em 1962, por Clarice Lispector, narra a história de um dos bandidos mais procurados pela polícia carioca nesse período. Considerado uma espécie de *Robin Hood* da favela, Mineirinho foi assassinado pela polícia no dia 1º de maio de 1962, veiculando, com sua morte, uma grande extensão de notícias jornalísticas.

Embora contraventor, Mineirinho, era admirado e respeitado por seus amigos e vizinhos na comunidade em que morava: na favela da Mangueira, no Rio de Janeiro. Pois à maneira do anti-herói inglês, Mineirinho roubava dos ricos para dar aos pobres. A repercussão de suas ações deu-se devido as suas inúmeras investidas, à luz do dia, a lojas e comércios da cidade, inclusive, promovendo atentados contra a Polícia Militar do Rio de Janeiro, e causando verdadeiro transtorno a sociedade. Foi preso por três vezes, fugindo de todas elas e prometendo se vingar. Por suas atitudes subversivas e fora- da- lei, a prisão de Mineirinho passou a ser uma questão de honra para restituir a paz e a tranquilidade da cidade. Capturado, Mineirinho foi brutalmente assassinado, pela polícia, com treze tiros à queima roupa, noticiando todos os veículos de comunicação da época[4].

Nessa narrativa, Clarice entrega-se ao total aprofundamento do ser ao receber a notícia da execução desse bandido com treze tiros, e faz uma auto-avaliação na tentativa de tentar entender essa atrocidade e o seu lugar no mundo. Publicada pela primeira vez na revista *Senhor,* com o título *Um grama de radium- Mineirinho*, a crônica descreve minuciosamente o sentimento de im-

4 Informações colhidas do site do Instituto Moreira Sales. Disponível em:<http://claricelispectorims.com.br/Posts/index/19>. Acesso em 15 mar. de 2016.

potência mediante a supremacia e ao estabelecimento do poder. Nesse contexto, mergulhar na escrita ficcional de Clarice Lispector é evidenciar, no âmbito de uma realidade que perpassa o simples relato, toda a trajetória de uma inquietação passada, que se reflete no presente, por meio da alteridade, sem deixar de conduzir-se ao direcionamento autoritário do Estado. Inundada por sensações contraditórias, a escritora sente a dor da morte de Mineirinho, em plena consciência da legitimidade do Estado em executar a punição. É sobre essa punição, esse "direito de punir", baseado em atitudes primitivas, que a escritora revoga.

O impacto do assassinato de Mineirinho, em Clarice, insere-a em um contexto social muito mais amplo, pois a excentricidade do fato aliada à sensibilidade de uma escritora que faz da literatura o seu veículo de compreensão de si e do mundo, recria, sob as bases da crueldade, um sentimento de humanização e conscientização. É a forma que ela encontra de utilizar a palavra como mediadora de um discurso que carrega em si a própria realidade e a verdade das coisas. Segundo sua descrição, o que a atormentava ainda mais neste fato era a maneira como Mineirinho foi assassinado: com treze tiros.

Embora o relato refira-se a um infrator, um facínora, como mencionado algumas vezes por Clarice Lispector, em sua crônica, trata-se de um ser humano. Esse seu olhar aguçado no outro, uma característica de sua escrita literária, é percebido diretamente em seu relato após questionar sua cozinheira sobre o caso de Mineirinho: "Vi no seu rosto a pequena convulsão de um conflito, um mal- estar de não se entender o que se

sente, o de precisar trair sensações contraditórias por não saber como harmonizá-las" (LISPECTOR, 1999, p. 123). É interessante observarmos que essas sensações contraditórias que mesclam sentimentos de defesa, responsabilidade e humanidade atuam no interior da própria narradora, pois é Clarice que, em sua subjetividade, escreve para tentar organizar suas próprias ideias.

O fato de a escritora referir-se a um contraventor reside na brutalidade das ações, que são reflexos da não compreensão de uma política penal que pudesse agir nesse direito de punir, como um "dever de punir", conforme mencionado na crônica anterior. É inegável a intrínseca relação entre as crônicas de 1941 e 1962, pela interpenetração de uma consciência e uma ideologia que perpassa a produção literária para atingir o âmbito das relações jurídicas, sociais e antropológicas. Se levarmos em conta os conceitos primários de organização social perceberemos que desde o início, no princípio de todas as coisas, somos colocados à disposição de regras que nos fornecem as diretrizes para uma boa convivência.

E é por acreditar nessas determinações que a escritora remonta em sua obra esses conceitos primários na tentativa de compreender o que parece escapar aos olhos dos poderes dominantes. Para ela, a lei que determina: "não matarás", a lei que protege corpo e vida, é a sua garantia de vida (LISPECTOR, 1999, p. 124), bem como de resguardo pelo reconhecimento de uma lei de proteção para ambas as partes. Essa defesa que se estende as camadas jurídicas, por dupla obrigação, deveria ser cumprida, porém, no caso de Mineirinho, é visível o rompimento dessa regra.

Munida de um sentimento paradoxal, a escritora, ancorada no suporte e na legitimidade do Estado em defender seus cidadãos, reage em "legítima defesa" ante a caracterização de uma ação brutal por parte daqueles que nos deveriam prestar socorro. São os treze tiros que mataram Mineirinho que desencadeiam uma infinidade de reflexões contraditórias, de dores e desilusões pela instituição de um poder autoritário que, no exercício de seu "direito de punir" não se baseiam em uma "pena científica, impessoal, mas [...] nela entra muito dos sentimentos individuais dos aplicadores do direito (como sejam o sadismo e ideia de força que confere o poder de punir" (LISPECTOR, 2005, p. 48), de acordo com a percepção de Clarice em sua narrativa de 1941.

A sensação de pequenez e de impotência, e mais ainda, a dificuldade de alcance e completude mediante aos fatos, é que faz Clarice Lispector descrever tão intensamente os treze tiros que mataram Mineirinho:

> esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina- porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. [...] (LISPECTOR, 1999, p. 124).

A justiça que pune Mineirinho ainda é a mesma que se apoia nos resquícios de uma decisão calcada na vingança a uma ofensa, ao ataque a instituição vigente e a proliferação violenta de resultados que fogem à nor-

malidade, mas baseada na brutalidade. É o "poder de punir" que assusta a escritora, pois a justiça "que vela o seu sono" é a mesma que a acorda e a perturba com os treze tiros dirigidos a Mineirinho (LISPECTOR, 1999, p. 124). A composição de sua narrativa cerca-se da percepção e da decepção de uma conformidade mediante ao regime instituído.

De acordo com Clarice, "os sonsos essenciais" somos todos nós que, diante da necessidade de segurança, abandonamos a nossa força, revolta e amor, cedendo lugar ao "esquecimento" e ao conformismo. Portanto, é a partir dessa nossa "falsa salvação" que podemos reconhecer que a constituição da *persona* de Mineirinho é em si o nosso próprio erro. Conforme sua percepção, o erro de perceber o que em silêncio fizemos de um homem (LISPECTOR, 1999, p. 124).

Em *Mineirinho,* Clarice reconhece a importância de se encontrar preciosidade no erro, pois somente a partir desse encontro é que poderemos enfim nos salvar. Essa salvação de que fala Clarice parte do princípio do reconhecimento de que existe algo a fazer, de que vidas podem ser modificadas mediante a percepção de um olhar direcionado ao outro. Contudo, a própria condição de Mineirinho é elemento essencial para a sua transformação. A violência, característica das atitudes deste facínora é, para Clarice, uma violência inocente, "não nas consequências, mas em si inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta" (LISPECTOR, 1999, p. 124).

Essa passagem demonstra claramente o engajamento de Clarice ao defender a reforma no sistema penitenciário brasileiro, em *Observações sobre o direito*

de punir (1941).Tal compreensão que se caracteriza na recuperação, no dever de punir, sob as bases de leis e diretrizes jurídicas que, imbuídas de uma responsabilidade social, possam "tratar" e direcionar esses indivíduos a um caminho mais digno, parte da concepção primordial de um amparo humanizador, desde suas bases, e socialmente mais acessível às camadas mais desfavorecidas da sociedade.

A defesa de Mineirinho deve-se ao fato de ser ele uma vítima desse poder punitivo e legítimo do Estado que, ao conduzir seus próprios métodos e utilizar inúmeras alternativas para consolidar sua força, excede-se em sua liberdade de ação. A tarefa (crônica) encomendada pela revista *Senhor* a Clarice Lispector, apresenta a descrição de um relato em que a violência e o sentimento de compaixão encontram-se inteiramente conectados. A sensibilidade da escritora ante a percepção de uma infração de Mineirinho endossa as inúmeras críticas que revelam a qualidade essencialmente humanizadora de Clarice.

O fato de a escritora assumir-se como esse outro que, dilacerada–talvez inconformada, ao contrário de muitos de nós, diante de uma realidade cruel oferecida sem alternativa, possibilitou um dos entrosamentos mais significativos da obra, pois, em sua visão, o que se tornou punhal em Mineirinho, é o mesmo que a faz dar água a um homem, não que ela possua, mas porque ela sabe o que é sentir sede. (LISPECTOR, 1999, p. 125). Errante, Mineirinho viveu tentando acertar, ou pelo menos, na esperança de suprir, enredado pelas aventuras de *Robin Hood* e sua "coragem de destruição", as lacu-

nas deixadas por um Estado que a cada dia mais se mostra incapaz de levar pelas mãos aqueles que os apoiam.

O estranhamento causado pelas inúmeras sensações contraditórias, na crônica de Clarice, traz á tona o desejo de "uma justiça prévia". De uma justiça que possa compreender a verdadeira essência desse direito de punir e da palavra justiça. Uma justiça diferenciada, "sobretudo uma justiça que olhasse a si própria, e que visse que nós todos, [...] somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue a maldade de outro homem: para que este não possa cometer livre[...] um crime de fuzilamento" (LISPECTOR, 1999, p. 126-127).

O exagero dos treze tiros que assassinou Mineirinho foi e sempre será a prova de que o Estado, no auge de sua legitimidade, excedeu o seu poder livremente, pois, para a defesa de uma possível derrocada de sua instituição, a utilização da força bruta foi a sua resposta. Em entrevista a Júlio Lerner, em 1977, Clarice destaca essa produção como uma das mais importantes, talvez pela dureza dos fatos e a forma como foi atingida, como sentiu a revolta. Segundo Clarice, "[...] qualquer que tivesse sido o crime dele, uma bala bastava. O resto era vontade de matar. Era prepotência" (LERNER, 1977).

Nessa trajetória entre as crônicas, podemos perceber outro direcionamento possível para a análise das narrativas: a dicotomia entre tempo e memória, e sua relação, por intermédio da escrita, com a sua experiência e a do outro. A leitura de *Memória e Identidade,* de Michael Pollak (1992), é material essencial na consolidação de nossas pesquisas por nos fazer compreender os

liames que vão desembocar na construção de uma identidade pela memória, individual ou coletiva. Para ele,

> *a priori*, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes." [...] (POLLAK, 1992, p. 2).

Da mesma forma, em *Mineirinho,* Clarice retoma um relato intermediado pelo outro, pois de acordo com a narrativa é a partir do outro (Mineirinho) que a escritora recobra a memória na tentativa de encontrar no passado (na crônica de 1941) a compreensão da condição humana e uma possível solução social para a coletividade. Na direção dessa mesma linha de pensamento, Zilá Bernd (1992) nos dá suporte às pesquisas por declarar que

> as literaturas dos grupos discriminados - negros, mulheres, homossexuais - funcionam como o elemento que vem preencher os vazios da memória coletiva e fornecer os campos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de auto-afirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação. [...] o discurso literário produzido nessas circunstâncias é marcado pelo desaparecimento do "eu" em favor de um nós coletivo [...] (BERND, 1992, p. 13).

É importante observarmos que a percepção desse sentimento de identidade é reflexo da ação subumana de um assassinato brutal que, embora se tratasse de um bandido, era um ser humano sem oportunidades. Produto de um Estado que exerce o "direito" de punir, e que no contexto social da época (1941), insere questio-

namentos que vão imprimir na atitude da escritora um sentimento de fragilidade e impotência, percebido claramente ao longo de sua narrativa, porém sujeito a uma possível solução. Essa atitude exercida pelo Estado é a sua forma de defesa, pois "o crime significa um ataque à determinada instituição vigente, [...] e se não fosse punido representaria a derrocada dessa instituição [...]" (LISPECTOR, 2005, p.45-46).

Nesse contexto, Benedito Nunes não apenas nos direciona a compreensão da força da narrativa clariciana, em conformidade com a identidade, como também nos revela mediante essa concepção, a relação da realidade com sua escrita ficcional. Aspecto comum em algumas obras de Clarice, essa mistura denominada por Benedito Nunes de *improviso* é, "sobretudo, a improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia da personagem". (NUNES, 1989, p.169). Esse "jogo da identidade" nos insere em um contexto dialógico que une ficção e realidade provocando-nos uma reflexão aos fundamentos dessa dialética.

Embora tenhamos como objeto de estudo a crônica, que parece, a princípio, apenas uma notícia de jornal que se apropria de fatos da atualidade, ela se caracteriza como um gênero literário rico em significações e com tendências a prosa de ficção, que se debruça no cotidiano "para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia" (ARRIGUCCI, 1987, p. 55), segundo Davi Arrigucci (1987), que nos auxilia na fundamentação de nossas teorias. Sendo nossas pesquisas, o relato de uma realidade

social e cotidiana, e em determinados momentos pela delineação das memórias, procuramos entender como se dá esse processo de assimilação da realidade ao plano ficcional. No encontro desta visão, Rosani Umbach (2008), em seu artigo *Memórias da repressão*, nos fornece elementos importantes para esta compreensão por descrever que

> a memória na literatura, ou seja, os estudos sobre a encenação literária da memória levam em conta, de forma mais acentuada, a relação dialógica da literatura com os discursos extraliterários. Esses estudos partem do pressuposto de que a literatura toma como referência a realidade cultural extratextual, inclusive os discursos da memória, tornando observável seu funcionamento, processos e problemas através de formas estéticas na ficção. Por isso, baseiam-se em modelos miméticos da relação entre memória e literatura. [...] (UMBACH, 2008, p.13).

Partindo desse princípio, a amálgama de nossas pesquisas advém da perspectiva, do teórico Wolfgan Iser, (1993), descritas por Umbach, defendendo a ideia de que a ficção e a realidade possuem em si uma via de mão dupla, pois para ele, ao mesmo tempo em que nos textos ficcionais encontram-se elementos da realidade, nos textos não-ficcionais podemos encontrar também elementos ficcionais. (ISER, 1993apud UMBACH, 2008, p.13). Ainda em nosso auxílio, Paul Ricoeur (1994),refere-se neste mesmo artigo de Umbach, à *mimésis* como a teoria literária da construção ativa de realidades, no sentido da *poiesis*, da "imitação criadora" (RICOEUR,1994apud UMBACH, 2008, p.13).

Esta análise, que nos propõe a reflexão do envolvimento da memória neste fenômeno é, segundo Jeanne

Marie Gagnebin (1998), em seu artigo *Verdade e memória do passado*, reforçada por Ricoeur (1994) em manter a linearidade do discurso histórico com a dimensão literária e descreve "a ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos meios de sua irrealidade, a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sob as bases dos rastros deixados por ele". (RICOEUR, 1994 apud GAGNEBIN, 1998, p.6). Sendo assim, os estudos memorialísticos, que permitem a autora recuperar possíveis medidas para solucionar questões atuais, encontram-se atrelados a realidade social, política, real e fictícia presentes nas narrativas de Clarice Lispector.

Considerações Finais

Abarcando conceitos sociais, políticos, memorialísticos e identitários, as crônicas *Observações sobre o direito de punir* e *Mineirinho*, refletem a preocupação de Clarice ante a supremacia do poder exercido pelo Estado e seus inúmeros excessos em relação ao grau de punição de seus indivíduos. Essa análise que se constitui em seu fator essencialmente identitário cerca-se de um imenso sentimento de humanização, por parte da escritora, na formação social, intelectual e essencialmente humana de indivíduos como Mineirinho, que vivem às margens de uma sociedade que se pré-dispõe a defesa de seus colaborados, mas na realidade, propagam a falta de discernimento em suas ações.

Aproximando essa relação de poder e legitimidade do Estado à contemporaneidade, no que concerne

a constante ameaça do estabelecimento de uma nova instituição, a implementação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), no Estado do Rio de Janeiro, desde 2008, que tem como principal objetivo a retomada do controle de comunidades dominadas pelo tráfico, é um grande exemplo do exercício dessa "força unilateral", compreendida como um poder legitimado pelo Estado para combater o crime. Em sua política de proximidade do Estado com a população, a força que combate é a mesma que, muitas vezes, também dilacera.

Pois, intimidar não significa modificar e nem mesmo reconstruir outras realidades, ao contrário, significa reproduzir a sensação de medo. Pois, segundo Clarice é necessário uma "justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo" (LISPECTOR, 1999, p. 126). E Mineirinho sentiu medo. Sendo assim, reproduzi-la é estar a todo o momento aguardando sua resposta.

Reconhecemos as contribuições do projeto, ainda que limitadas em sua tentativa de libertar as comunidades da liderança do tráfico e conceder uma maior liberdade aos direitos de ir vir do cidadão carioca, além de sua principal intenção: a segurança dos indivíduos. Porém, o que nos preocupa é a maneira como está sendo conduzida essa implementação e, principalmente, a formação e o preparo dos policiais que têm como missão o enfrentamento. É comum, nesses casos, que a legitimidade envolva a execução de inocentes, muitas vezes, como forma de defesa, outras pelo erro.

Se assim, como Clarice, entendermos o erro como uma fonte enriquecimento e, mais profundamente, como

uma forma de salvação da condição humana (aqui nos referimos também às forças policiais), talvez, essa apropriação do "direito de punir" que, com frequência tem sido levada às últimas instâncias do poder, possa, enfim, ser concebida pelo "dever de punir". Por isso, muito mais do que uma política de aproximação é necessário, concomitantemente, uma política de recuperação.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário:** ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p.51-56.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional.** Porto Alegre: Editora da universidade, UFRGS, 1992, p. 9-19.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio:** ensaios de literatura comparada. São Leopoldo- RS: Editora Unisinos, 2003, p. 13-34.

_____. **Literatura Comparada**. 4 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006. p. 5-8.

COUTINHO, Eduardo Faria. *Do uno ao diverso: breve histórico crítico do comparatismo.* **Organon,** Rio Grande do Sul, v. 10, n. 24, 1996. Disponível em:<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/28684/17367>. Acesso em: 05 de fev. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. **Projeto História**, São Paulo, (17), nov. 1998. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11147/8178>. Acesso em: 10 de fev. de 2016.

GARCIA, Maria José Ladeira. **O percurso humano em busca de identidade pela memória na tríade ficcional de Oswaldo França Júnior.** Disponível em:<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index_banco_de_teses.htm>. Acesso em: 17 de fev. de 2016.

LERNER, Júlio. **Entrevista de Clarice Lispector.** Disponível em:<http://www.youtube.com/watch?v=djj_gdxUrPI>. Acesso em: 5 de fev. de 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Outros Escritos.** Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 43-49.

_____. **Para não esquecer.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 123-127.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem:** Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989, p.160-171.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>.Acesso em: 20 de mar. de 2016.

SANTOS, Roberto Corrêa dos**. Lendo Clarice Lispector.** *1ª*. ed. São Paulo: Atual, 1986.

UMBACH, Rosani Úrsula ketzer. (Organizadora) **Memórias da repressão.** Santa Maria: UFSM-PPGL- editores, 2008, p.13-22.

WEBER, Max. **Os três tipos puros de dominação legítima**. 4ª. ed. organizada e revisada por Johannes Winkelmann. Tübingen,. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1956. v. II, p. 551-558. Trad. por Gabriel Cohn. Disponível em:<http://www.mirelaberger.com.br/mirela/download/weber_3_tipos_de_dominacao.pdf>. Acesso em: 10 de fev. de 2016.

O livro *Imagem, mídia e violência* apresenta as investigações concluídas de mestres e doutores e em andamento de pesquisadores de distintas universidades brasileiras, entre elas Universidade de Brasília (UnB), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO), Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Os artigos estão divididos em duas partes. Na primeira parte, com o tema *Imagem & Mídia*, os autores abordam o tema da violência no cinema, na televisão, publicidade e internet. Na segunda parte, *Literatura & Violência,* os autores focalizam as formas de violência e suas simbologias na literatura, evidenciando a capacidade da escrita literária em representar as vítimas e de lhes dar voz. Esperamos contribuir com o debate e a reflexão sobre essa temática tão contundente quanto atual: a violência e suas representações artísticas e midiáticas.