





Capa > Jéssica Reis

Diagramação > Jéssica Reis

Coordenação Editorial > Celso Moreira Mattos

Revisão > Josemara Stefaniczen

Produção Digital & Distribuição > Equipe Syntagma Editores

**Avaliação > Textos avaliados às cegas e aos pares**

**Conselho Científico Editorial:**

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)

Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)

Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)

Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)

Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)

Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)

Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)

Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)

Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR-Apucarana)

Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)

Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)

Dr. Marcio Macedo (UFPA)

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

L776      Literatura e Artes - Práticas Discursivas Culturais. / Organizado por Jefferson Campos, Hertz Wendell de Camargo e Marcele Aires Franceschini – Londrina : Syntagma Editores, 2020.  
304 p.

ISBN: 978-65-88724-11-8

1. Imagem. 2. Discursos. 3. Textualidades. 4. Cultura. I. Título. II. Campos, Jefferson. III. Camargo, Hertz Wendell de. IV. Franceschini, Marcele Aires.

CDD: 800 / 306

CDU - 82



**SYNTAGMA**

*t.* [p.t. & p.p. sullied,  
], to tarnish or soil;  
*n.* a tarnish or stain.  
(it), *n.* a salt of sulphur-  
[reek.]

(d), *n.* a compound of  
a metal or other ele-

, *n.* a salt of sulphur-

*n.* a non-metallic ele-  
and of yellow color,  
water, but fusible by

(fēr-āt), *v.t.* to com-  
subject to the action  
pertaining to, or of  
phur.

(fēr-ā-tēr), *n.* an ap-  
ching by the fumes

(fū-rē-us), *adj.* con-  
nated with, or hav-  
of, sulphur. Also

et'), same as sul-

(i-ret-ed), *adj.* com-

(k), *adj.* obtained  
g, sulphur.

(id), *n.* a heavy,  
composed of sul-  
l water; oil of

(fū-rus as'id), *n.*  
of 2 parts of oxy-  
sulphur.

## SUMÁRIO

*w*; total; quantity of  
substance; compendium; u  
green; arithmetical proble  
tion; *t.* & *p.p.*  
summa  
condem

**sumac** (sū-măk), *n.* the dried leaves and bark are used in medicine.

**summarily** (sū-mă-ri-lē), *adv.* in a short way

**summarize** (sū-mă-ri-ze), *v.t.* to state concisely.

**summary** (sū-mă-ri), *n.* a laconic; compendious

short way or method; ment; compendium

**summation** (sū-mă-ti-ŏn), *n.* the act of forming a total

**summer** (sū-mă-er), *n.* the year which comprises the months of June, July, and August

large piece of timber at the ends of the joists; horizontal beam

*v.i.* to pass the summer or keep during the summer

**summit** (sū-mă-it), *n.* the top point.

**summon** (sū-mă-un), *v.t.* to call by authority; command to appear in court; invite; rouse to action

*n.pl.* a citation to appear in court on a certain day; document containing such a citation; authoritative

**sumpit** (sū-mă-pit), *n.* the poison row used with

**Prefácio / 8**

**1**

**Conversas no jardim: o fantástico em *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar / 12**

*Ana Lúcia Montano Boessio  
Rafael Schneid dos Santos*

**2**

**Caracterização dos processos criativos em artes: uma abordagem subjetiva e simbólica / 43**

*Andreia Falqueto*

**3**

**Arte urbana e escola: práticas de letramento e grafiteagem de alunos do ensino médio no interior do Rio Grande do Norte / 60**

*Ritonio Fernandes Barros  
Aline Almeida Inhoti*

**4**

***A céu aberto* – desconstrução do romance, do espaço, do tempo e da personagem / 85**

*Cláudia Vanessa Bergamini  
Caio Vitor Marques Miranda*

5

**Olavo Bilac: o romântico erótico / 99**

*Carla Kühlewein  
Donizeth dos Santos*

6

**Gonçalves Crespo e a literatura negra:  
uma aproximação possível?**

**Relendo *Mater Dolorosa* / 121**

*Marcele Aires Franceschini  
Bruno Barra*

7

**A pintura como ato de resistência  
e insubordinação no mundo das  
imagens técnicas midiáticas / 147**

*Deise Dias Scandiuzzi*

8

**Homeostasia: a cultura e as  
artes enquanto ferramentas de  
sobrevivência e florescimento da  
espécie humana / 167**

*Luís Carlos S. Branco*

9

**A dinâmica cultural das cores  
no cinema e os diálogos com a  
Neurociência do Consumo / 187**

*Tiago Mendes Alvarez  
Hertz Wendel de Camargo*

**10**

**A arte em forma de resistência:  
o acontecimento de retorno da  
música *Roda-Viva* em protestos / 205**

***Milena Beatriz Vicente Valentim***

**11**

**A letra escarlata: uma análise dos  
mitos à luz da função sociológica / 223**

***Edson Bellozo  
Tatiane Lichinski***

**12**

**A vida de Édith Piaf retratada nas  
canções do musical *Piaf*, de Pam  
Gems: uma análise comparativa e  
relações com a *chanson réaliste* / 245**

***Victor Gil Mazzoleni Reis  
Valmir Miranda de Oliveira***

**13**

**Adote um cara: a construção da  
afetividade líquida em um aplicativo  
de relacionamento / 267**

***Camila Nascimento Endo  
Jefferson Campos***

**Organizadores / 291**

**Autores / 296**

# PREFÁCIO

**power** (pou'ēr), *n.* [ult. to do or act. 2. authority. 3. force. 4. thing. 5. 7. a natural product. 6. itself: as, of magnitude. 7. erated by. 8. ered, *adj.*

**power-boast**  
**power-ful**  
**power-ful-ly**  
**power-house**  
is generated.  
**power-less**, *adj.*  
**power-less-ly**  
**power of attorney**  
another person.

**power politics**, in which each nation by using military force.  
**power-wow** (pou'wou) interference of or with [Colloq.], any conference.

**pox** (poks), *n.* [for pock] any of various diseases characterized by smallpox. 2. syphilis.

**pp, pp.**, in music, pianissimo.  
**pp.**, 1. pages. 2. past part.  
**P.P.**, p.p., 1. parcel post.  
**ppr.**, present participle.  
**P.P.S.**, p.p.s., *post postscript* postscript.

**Pr**, in chem., praseodymium.  
**Pr.**, Provencal.

river forming the Virginia, and Maryland: length, 287 mi. in a pot or deep

**pot** (pōt), *n.* [Fr.; *pot*, a vessel or miscellany;

cooked by braising. in Germany, near conference (1945) Great Britain, and

+ *shard*], a piece

at close range. attempt. a pot], a kind of

a pot. 2. cooked [slang], drunk. earthenware pots.

**potian**, to push].

burial ground for on which clay

's workshop or pots, dishes, etc. earthenware.

], 1. a small mailbag. 3. a abdomen of the 4. anything

ch. — **pouch'y** rit.], one who

# Prefácio

**Jefferson Campos**  
**Hertz Wendell de Camargo**  
**Marcele Aires Franceschini**

Em *Cartas a Théo*, famosa troca de correspondências entre Van Gogh e seu irmão, escritas entre 1873 e 1890, o grande pintor expressionista holandês discorre que a arte é “o homem acrescentado à natureza, é o homem acrescentado à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, resgata, distingue, liberta e ilumina”<sup>1</sup>. Tal definição cabe aqui uma vez que comungamos do pensamento do artista holandês de que a arte é o humano “acrescentado à natureza” e não apenas o indivíduo seu agente modificador. Daí o aspecto “libertador”, “iluminador” das expressões humanas e suas representações.

No presente livro, cuja temática é centrada na Literatura, nas Artes e as Práticas Discursivas Culturais, o leitor encontrará capítulos que buscam teorias além dos paradigmas clássicos, a exemplo da neurociência. Esse é o caso de dois estudos: um relacionado à teoria do neurocientista e filósofo português António Damásio, que aborda como a criação e a produção cultural foram/são essenciais à sobrevivência e ao desenvolvimento humano; e outro relativo às cores no cinema, propondo-se o trajeto do despertar das emoções, sentimentos e afetos por meio de leituras nas áreas da neurolinguística, do consumo, da teoria das cores e da comunicação social.

Nessa coletânea há distintos olhares acerca dos vastos domínios e definições que incluem as artes, entre eles o campo sociológico e a perspectiva de resistência inerentes às formas de expressão estéticas tais as artes plásticas, a música e a literatura. Três capítulos trazem esse viés: um sobre a pintura e seu ato de insubordinação no mundo

---

1 LPM & Pocket, 2008, p. 38-39. Tradução de Pierre Ruprecht.

das imagens técnicas midiáticas; um referente ao retorno da canção “Roda-Viva” (1967), de Chico Buarque, em protestos; e outro ainda que busca aproximar o poeta parnasiano brasileiro Gonçalves Crespo à ideia de negritude, pensando-se novas interpretações à meditação identitária das poéticas.

No universo da literatura e das artes em geral, as metodologias tem ampliado seu poder de percepção e alcance num sentido interdisciplinar, dialogando com novas linguagens, desde a neurociência aos conceitos pós-coloniais, decoloniais, pós-massivos e com discursos que rompem, cada vez mais, com uma percepção de arte idealizada, definível, desprovida de conflitos e questionamentos. Nesse quadro, nascem capítulos originais, como a investigação de Olavo Bilac não apenas como símbolo do parnasianismo, mas como poeta erótico; assim como se apresenta a análise do romance *A Letra Escarlata* (1850), do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne, à luz dos mitos de Joseph Campbell. Outra interessante reflexão é sobre a vida da grande diva francesa Édith Piaf, retratada nas canções do musical *Piaf*, de Pam Gems, em conexão à *Chanson Réaliste*.

As perspectivas contemporâneas em torno do campo das artes avançam também sobre os domínios da educação e das práticas, como o capítulo que propõe a arte urbana na escola, estendendo-se a prática de letramento e grafitagem a alunos do Ensino Médio; bem como o que trabalha com a relevância dos processos criativos como metodologia subjetiva nas artes, sobretudo levando-se em consideração seus princípios simbólicos de representação. Quanto à literatura, além dos escopos já delineados, dispõe-se aqui a “dobradinha” de escritores gaúchos: um estudo sobre o romance *A céu aberto*, de João Gilberto Noll, configurando-se a desconstrução do romance, do espaço, do tempo e das personagens; e um sobre o fantástico em *O centauro no jardim*, de Moacyr Scliar.

Os 13 capítulos são pulverizados quanto às teorias, quanto aos conteúdos e pragmáticas, no entanto, todos encontram na Arte sua raiz. O pintor russo expressionista Wassily Kandinsky, em *Do espiritual na arte e a pintura em particular* (1912), observa: “Todas as artes provêm da mesma e única raiz. [...]. Mas o fato misterioso e

inestimável é que os frutos procedentes do mesmo tronco são diferentes. A diferença se manifesta pelos meios de cada arte singular – pelos meios de expressão”<sup>2</sup>. Eis o percurso traçado no livro, tendo em vista que a pluralidade de conceitos e linguagens, à medida que acolhem o novo e rompem com a linha divisória que separa as formas de expressão – seja a pintura, o grafite, a música, a literatura ou o cinema – manifestam intenso poder meditativo sobre a natureza das coisas, contemplando-se a alquimia dos sentidos.

Boa leitura!

\* \* \*

---

<sup>2</sup> In: *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*. 4 ed. Barcelona: Barral, 1981, p. 23 (adaptação nossa do texto em espanhol).



# Conversas no jardim: o fantástico em *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar

**Ana Lúcia Montano Boessio<sup>1</sup>**

**Rafael Schneid dos Santos<sup>2</sup>**

Como é sabido, as questões envolvendo sujeito-identidade tem sido amplamente discutidas não apenas no âmbito das teorias sociais e culturais, mas também nos estudos literários. A literatura, na sua dimensão social e cultural, da qual nos fala Antonio Cândido no seu artigo *O Direito à Literatura*, constitui-se como um campo fértil para reflexão e discussão sobre a condição humana em geral: um sujeito atormentado por constantes conflitos de identidade provocados pelo jogo de forças de uma cultura dominante marcada pela intransigência ao diverso. Este é o campo textual onde se desenvolvem primordialmente as narrativas do escritor gaúcho, Moacyr Scliar.

Em *O Centauro no Jardim*, Scliar apresenta-nos uma narrativa envolvente que, partindo da figura mitológica do centauro, nos permite realizar uma viagem entre o real e o imaginário, onde a presença de um ser distinto é inserida nas relações cotidianas, causando impactos desconfortantes em uma sociedade conservadora que luta por manter vivas as suas tradições. Guedali, nascido na pequena ci-

---

<sup>1</sup> Professora associada II na área de literatura e coordenadora do LALLI – Laboratório de Literatura e outras Linguagens do curso de Letras da Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA/Jaguarão/RS; Doutora em literatura inglesa – teorias literárias e interdisciplinaridade (UFRGS); Mestra em literatura italiana (INDIANA UNIVERSITY/USA); graduada em Letras Português/Italiano (UFRGS); tradutora pública juramentada e intérprete comercial (RS) de inglês e italiano.

<sup>2</sup> Rafael Schneid dos Santos. Licenciado em Letras – Português e Espanhol e Respectivas Literaturas; Secretário Adjunto de Administração da Secretaria de Administração Pública da Prefeitura de Jaguarão/RS, Brasil.

dade de Quatro Irmãos, no interior do Rio Grande do Sul, em uma família de imigrantes judeus russos de origem religiosa ortodoxa que se vê forçada a lidar com o fato inusitado de o filho apresentar uma peculiaridade de nascença: Guedali é metade homem, metade cavalo; ou seja, um centauro. Passado o espanto inicial gerado entre os Tartakovsky, Guedali acaba sendo reconhecido como membro da família, mas não pelo grupo social a que pertenciam, tendo que lidar desde cedo com a exclusão.

Colocando em questão os vários conflitos gerados pela condição *sui generis* do personagem-narrador, Scliar, através de uma narrativa cuidadosa, evidencia o drama cultural vivido por Guedali, que quase obsessivamente se questiona sobre sua origem e seu lugar no seu contexto social: o personagem-narrador se percebe diferente, tem sentimentos e necessidades que o distinguem dos demais membros da sua comunidade, sentimentos esses que ganham vulto à medida que cresce e amplia sua consciência de mundo.

Sendo assim, com uma abordagem comparatista entre literatura e cultura, este trabalho visa analisar a imagem do centauro em *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar, a partir do personagem-narrador, Guedali, como uma representação da fragmentação identitária do sujeito pós-moderno, em diálogo com a proposta estética do realismo fantástico, definido por Jorge Luis Borges como “um tipo de ficção que faz irromper o insólito na realidade imediata” (*apud* WEIGERT, 2012, p. 2). Para tanto, como referenciais teóricos, serão utilizadas as obras de Beatriz Weigert, Irlemar Chiampi, Wolfgang Iser, Stuart Hall and Zygmunt Bauman.

### **Literatura e cultura: identidades fragmentadas em questão**

Quem sou eu? Por que sou diferente? Por que as partes de um equino estão presentes no meu corpo se sou filho de dois seres humanos? Sou uma aberração? Não pertenço a este grupo social? Estas são algumas das questões que permeiam o universo de Guedali, o personagem-narrador de Scliar. Nesse movimento pela busca do seu (não)lugar na arena sociocultural, a caracterização do espaço como

anunciador, e algumas vezes denunciador, da “diferença” revela-se uma estratégia da qual o autor se vale recorrentemente e de modo efetivo. O leitor não é apenas informado sobre onde Guedali nasce e vive – no Estado do Rio Grande do Sul, na cidade de Quatro irmãos e, posteriormente, em Porto Alegre, no bairro Teresópolis –, mas também do valor social e cultural desses espaços físico-geográficos. O bairro, por exemplo, é descrito como um local pouco habitado, de difícil acesso na época: “[...], era a única casa num raio de centenas de metros. Na divisa do terreno, uma espécie de valão circunscrevia a casa, criando um obstáculo natural à aproximação de estranhos. E havia ainda um alto muro. Eu estaria protegido de olhares curiosos” (OCJ, 2011, p. 43). Ou seja, o espaço físico, na obra de Scliar, transcende a condição geográfica para adquirir a função de desvelamento das dimensões social, cultural e psicológica do sujeito.

Vale notar que, mesmo após a intervenção cirúrgica que supostamente permitiria que ele se inserisse socialmente, o personagem continua com os mesmos conflitos internos, o mesmo estado de estranhamento, atormentado pelo preconceito demonstrado em várias passagens da obra. Esse conflito aponta para a crise de identidade sofrida pelo sujeito pós-moderno, que desencadeia um estado de fragmentação tanto social e cultural quanto psicológica, reflexo do que Zigmunt Bauman vai chamar de modernidade líquida.

Se o “espírito” era “moderno”, ele o era na medida que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da “mão morta” de sua própria história – e isso só poderia ser feito derretendo os sólidos (isto é, por definição, dissolvendo o que quer que persistisse no tempo e fosse infenso à sua passagem ou imune a seu fluxo). Essa intenção clamava por sua vez, pela “profanação do sagrado”: pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da “tradição” – isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente; clamava pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à “liquefação” (BAUMAN, 2001, p. 9).

Bauman aponta para o conservadorismo, as tradições culturais e religiosas que seguem um rito hereditário, pensamentos, costumes e crenças de nossos antepassados que vão se mantendo vivos mes-

mo com o avanço do tempo e a mudança dos espaços, aspectos estes igualmente presentes na obra. Esse é, de fato, um dos principais dramas vivenciados por Guedali, ao longo da narrativa, ao se deparar com diversas situações constrangedoras e pessoas que colocam em dúvida a sua existência e o vinculam a algo monstruoso. As primeiras contestações surgem logo após seu nascimento, quando seu próprio pai mergulha em culpa e questionamentos para tentar entender o motivo pelo qual sua esposa teria parido um centauro: “O que fez de errado para que Deus o tenha castigado dessa maneira? Por mais que se interrogue, não consegue atribuir-se pecados – pecados graves pelo menos. Faltas menores talvez”. [...] “E, mesmo que não o fosse, de que pai poderia nascer tão exótica criatura?” (OCJ, 2011, p. 17). Assim, segue o personagem-narrador, descrevendo as impressões que a sua condição de nascença provoca em seus familiares e na comunidade em geral, evidenciando sua carga ficcional representativa dos novos espaços, entre-espaços de derretimento de códigos e tradições sociais e culturais a que Bauman e Hall se referem, e trazendo à luz questões como o adultério e a suposta anormalidade, problematizando a resistência da ortodoxia do pensamento humano perante a possibilidade de liquefação pós-moderna: “Há mulheres pervertidas, ele sabe, capazes de fazer amor com qualquer criatura, com um cavalo também; mas sua Rosa não é dessas. É uma mulher boa, simples, que vive só para o marido e para os filhos” (OCJ, 2011, p. 17).

Em *Modernidade líquida*, Bauman (2001, p. 15) apresenta cinco conceitos básicos que sustentam as narrativas ortodoxas da condição humana e que sofrem transformações sucessivas de seus significados e aplicações práticas; entre eles, o conceito de tempo/espaço. Estes conceitos servem de base para a narrativa de Scliar, que contém desde o início fortes referências ao tempo e sobretudo aos espaços físicos, sociais e culturais fechados onde Guedali nasceu e cresceu – como citado anteriormente, uma pequena fazenda no interior do distrito de Quatro Irmãos, no Rio Grande do Sul. Seu pai era um homem forte, trabalhador da lida campeira, sendo que a família vivia mais cercada de animais do que de pessoas, fato este que provocava certos comentários na vizinhança sobre práticas bas-

tante comuns entre os antigos e que tem sua origem na antiguidade clássica grega, a zoofilia, isto é, práticas sexuais de humanos com animais: “é culpa tua, Leão. Me trouxeste para este fim de mundo, para este lugar onde não há gente, só animais. De tanto eu olhar para cavalos, meu filho nasceu assim” (OCJ, 2011, p. 18).

A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré-modernos, aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca (BAUMAN, 2001, p.15).

O contraste entre a família, imersa em um mundo restrito e que se sustenta da e na tradição, e o sujeito (Guedali) que rompe com a mesma, coloca em questão não apenas a dificuldade de uma sociedade em aceitar o novo, o diferente, mas também o conflito sofrido por aquele que se torna objeto de ruptura desses códigos, um sujeito em constante questionamento, que se depara com a inevitabilidade de um estado de fragmentação da própria identidade. As situações constrangedoras por que passa Guedali que, inicialmente, precisa viver escondido e, posteriormente, acaba se submetendo a um processo de transformação em seu corpo, com a esperança de poder conviver e ser aceito socialmente, ganham força de representação do que, na visão de Bauman, configura-se como uma muralha do conservadorismo, uma sociedade fechada que não consegue se abrir para aceitação do novo.

[...] o que de fato está em jogo no novo tipo de guerra na era da modernidade líquida: não a conquista de novo território, mas a destruição das muralhas que impedião o fluxo dos novos e fluidos poderes globais; expulsar da cabeça do inimigo o desejo de formular suas próprias regras, abrindo assim o até então inacessível, defendido e protegido espaço para a operação dos outros ramos, não-militares, do poder (BAUMAN, 2001, p.19).

De acordo com Bauman, existe uma situação problemática que se faz necessário enfrentar, que é a de libertar o homem de uma so-

cidade ainda apegada a questões culturais e materiais de um outro tempo, uma sociedade que vive de rótulos para agradar uma parcela crescente da população. (BAUMAN, 2001, p. 23).

A família Tartakovsky seguia escondendo seu filho “diferente” com a intenção de protegê-lo. No entanto, o centauro foi crescendo e com isso desenvolvendo a necessidade de conhecer o mundo fora dos muros onde vivia; enfim, queria voar. Tendo ciência de que era diferente e que poderia encontrar dificuldades para estabelecer relações com o resto do mundo, sabia que correria o risco de não ser aceito; ele também era um “herdeiro da cultura”, carregava em si os pré-conceitos estabelecidos pela sua família, o que fazia dele um sujeito atormentado pelos fantasmas da rejeição, da exclusão. Guedali sentia-se torturado pela realidade, enxergava-se como uma peça excluída da sociedade: “Não, não era feio. Belos cabelos revoltos, belos olhos, nariz reto, boca bem traçada. [...] Eu era mesmo um adolescente bonito. Até a cintura naturalmente. Daí para baixo – centauro, centauro, irremediavelmente centauro” (OCJ, 2011, p. 55).

Guedali queria uma vida normal, queria interagir e se relacionar com as pessoas, liberar seus instintos e desejos. Porém, quando descobre estar apaixonado por uma mulher, precisa enfrentar sua primeira desilusão amorosa. Guedali costumava observá-la por um telescópio e conseguia vê-la de todas as formas e jeitos, o que despertava nele fortes desejos. No entanto, esses desejos eram reprimidos por uma imagem negativa que já fazia parte do seu próprio autorretrato: “Como evitar que ela percebesse patas, e cascos, e cauda? Como proceder para que ela não fugisse horrorizada gritando monstro, monstro?” (OCJ, 2011, p. 55). Diante dessa perspectiva, Guedali resolveu fugir de casa e galopar pelo mundo a fora, onde certamente buscaria outras oportunidades de se relacionar com pessoas e até encontrar um novo amor. Após percorrer vários lugares, o solitário centauro encontra um circo, quando então lhe surge a ideia de se apresentar como um novo número de espetáculo, valendo-se da sua imagem de centauro como uma fantasia, composta por ele e um irmão fictício que estaria na parte inferior da “vestimenta”. Em meio ao sucesso vivido no circo, como uma das principais atrações, eis que surge uma

nova mulher, um novo amor, um novo desejo – a domadora do circo: era uma mulher fogosa, e Guedali conseguia sentir o desejo dela por ele da mesma forma que a desejava loucamente, até que, certa noite de calor intenso, Guedali a toma nos braços e a leva para o trailer, onde rapidamente a mulher se despe e chama o “Centauro” para seus braços. Porém, quando tudo parecia se encaminhar para a satisfação da primeira relação sexual de Guedali, seu segredo é descoberto: “[...] Ela pula da cama e foge, gritando sempre: é um cavalo! Um cavalo de verdade!” (OCJ, 2011, p. 67).

Nesta e em outras passagens da obra, é possível perceber que Guedali possui o sentimento de que cada nova experiência será a oportunidade de finalmente pertencer a uma comunidade, ao mesmo tempo em que fica claro que a não aceitação do diverso (ele) será um confronto constante em sua vida. Mesmo sem rumo, sai galopando pelos campos do Rio Grande do sul, até chegar em uma estância, onde encontra uma fêmea de sua espécie, metade mulher, metade égua – Tita, uma centaura. Tita conta a Guedali um pouco da sua história, onde e com quem vivia, e como havia nascido daquele jeito.

Ao chegar à estância, olhares surpresos e incrédulos identificam além de Tita, outro centauro.

Me rodeiam, me examinam, curiosas. Que coisa, diz uma, eu pensei que a Tita fosse um caso único. Sorte que ele é bonito, diz outra, fará um belo par com a nossa filha. [...] O que podem fazer um centauro e uma centaura que se encontram, a não ser viver juntos? (OCJ, 2011, p. 77).

As especulações dessas mulheres que criaram Tita como filha, traçam o seu destino e o de Guedali, demonstrando que o fato de ter outro centauro por perto não assusta, pois já estavam acostumadas com Tita; o que surpreende é a oportunidade que a “centaura” está tendo ao encontrar um semelhante. Diante dessa novidade, ressurgem a possibilidade de resgatar uma das marcas de pertencimento e *status quo* mais fortes da sociedade tradicional, o casamento: “Mas vocês vão casar, adverte uma terceira, não tem nada dessa sacanagem de se juntar, vão casar na igreja. Riem, imaginando a cara do

padre, Tita ri, eu também. Não posso casar na igreja, digo, ainda rindo, sou judeu” (OCJ, 2011, p. 77). Ou seja, aqui, o insólito simples e naturalmente se insere na realidade. A estância de dona Cotinha e suas múltiplas dimensões de espaço pode ser interpretada como a representação da liquidez pós-moderna em fase inicial, espaços onde as pessoas demonstram abertura ao novo, ao diverso, mas ainda carregam na sua estrutura psicossocial o peso da tradição, dos valores estabelecidos em outro tempo histórico, social e cultural. Nesse contexto tradicional, invadido pelo outro diferente, Tita passa a rever suas crenças, também queria fazer parte da sociedade que conhecia apenas através de revistas, novelas de rádio que escutava, mas isso gerou alguns questionamentos:

Por que não podemos casar e morar na capital? – perguntava. Por que não posso ir ao mercado e às lojas como todas as mulheres, por que não posso comprar verduras, queijo, ovos, toalhas de mesa [...] por que não posso conhecer meus sogros e almoçar com eles aos domingos? Por que não me deixas ter filhos? (OCJ, 2011, p. 80).

Guedali, porém, sabia que precisava ser cauteloso para responder a essas inquietações de Tita; era mais experiente, a sua necessidade de buscar a liberdade havia despertado mais cedo, ele já havia convivido com membros daquela sociedade conservadora e preconceituosa onde viviam, e já tinha sentido na pele as mais constrangedoras e humilhantes situações. Guedali entendia que era preciso situá-la sobre a sua condição, mas deveria medir as palavras para não causar um impacto desconfortante, como nos mostra o trecho da obra a seguir:

Esquecia que era centauro. Por que não posso ser como as outras?, insistia. Porque não, eu deveria responder; porque tens rabo, tens lombo, cascos e até um pouco de crina. Mas eu não queria ser brutal com ela, não queria chocá-la, nem desiludi-la. E mesmo, suas perguntas me comoviam, até me arrancavam furtivas lágrimas. Eu também queria levar uma vida normal. Também gostaria de morar em Porto Alegre num apartamento de três dormitórios, living amplo, garagem. Eu também queria ter minha família. E o meu negócio (já que não pudera me formar em nada). E amigos com os quais pudesse jogar futebol nos domingos. Mas, futebol, um quadrúpede? Impossível. Polo, talvez. Futebol nunca (OCJ, 2011, p. 81).

Então, pode-se questionar: qual o limite de renegociação de códigos e valores de uma sociedade para a aceitação do diverso? Até onde o diferente é “palatável” em uma sociedade de forte adesão à tradição, como a Porto Alegre ou o meio rural gaúcho de meados do século XX? Em muitas situações, o diverso é aparentemente visto como aceitável, contido por um limite às vezes bastante estreito; ou seja, até o momento em que a zona de conforto dos envolvidos não seja afetada, até o momento em que não cause fortes impactos negativos nas relações pessoais. A sociedade moderna existe em sua atividade incessante de “individualização”, assim como as atividades dos indivíduos consistem na reformulação e renegociação diárias da rede de entrelaçamentos chamada “sociedade” (BAUMAN, 2001, p. 39).

Os questionamentos dos centauros lançam luz sobre uma das marcas da sociedade de consumo tradicional, onde a inclusão na norma passa a ser condição fundamental para o sentimento de pertencimento social e de autorreconhecimento. Diante dessa impossibilidade, o sujeito se vê em uma encruzilhada: ou anula, apaga suas marcas pessoais, identitárias, na contramão do principal objetivo da teoria crítica – a defesa da autonomia, da liberdade de escolha e autoafirmação humanas, do direito de ser e de permanecer diferente – ou aceita a sua condição marginal de excedente social.

Uma vez rompidas as rígidas molduras dos estamentos, a tarefa de “auto-identificação” posta diante de homens e mulheres do princípio da era moderna se resumia ao desafio de viver “de acordo” (não ficar atrás dos outros), de conformar-se ativamente aos emergentes tipos sociais de classe e modelos de conduta, de imitar, seguir o padrão, “aculturar-se”, não sair da linha nem se desviar da norma (BAUMAN, 2001, p. 41).

Nesse viés, os personagens centauros, conscientes da sua impossibilidade de adequação ao meio social, buscam uma alternativa radical, a supressão da diferença, entendida como anomalia, através da mutilação, por meio cirúrgico, das suas identidades.

E se a gente tentasse alguma coisa, algum tratamento? A ciência tinha progredido muito, naqueles últimos anos. Tita me mostrava numa revista uma reportagem sobre um cirurgião marroquino que fazia maravilhas, transformando mulheres em homens, e vice-versa – e por que não, ela perguntava, centauros em pessoas normais? (OCJ, 2011, p. 81).

A escolha extremada dos personagens por uma solução radical, desconstitutiva das suas identidades, na busca pelo sonho de pertencimento social e cultural, evoca os conceitos de Stuart Hall, ao tratar da chamada “crise de identidade”:

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2002, p. 9).

Sciar, genialmente, através da figura dos centauros, consegue problematizar uma das questões cruciais da pós-modernidade, a condição não apenas do judeu migrante, mas de qualquer sujeito contemporâneo que se perceba ímpar, desajustado pela diferença de crenças, valores, códigos sociais, etnias, etc., e o preço que esse sujeito paga para conseguir essa inserção: a própria identidade.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2002, p. 13).

Como o próprio Guedali intuía, eles estavam prestes a ter seus corpos deformados e, com eles, suas identidades: “A mim me parecia empreendimento impossível. Eu não acreditava que pudéssemos sobreviver a tal operação (OCJ, 2011, p. 81). Entretanto, diante dos constrangimentos vivenciados, não restava outra alternativa senão ceder aos paradigmas estabelecidos pela sociedade e

submeter-se as suas regras, aceitando os recursos financeiros de dona Cotinha e embarcando para o Marrocos, em busca de um médico especialista que poderia reverter a condição de Centauros através de intervenção cirúrgica.

Não só não há contradição entre dependência e libertação: não há outro caminho para buscar a libertação senão “submeter-se à sociedade” e seguir suas normas. A liberdade não pode ser ganha contra a sociedade. O resultado da rebelião contra as normas, mesmo que os rebelados não tenham se tornado bestas de uma vez por todas, e, portanto perdido a capacidade de julgar sua própria condição, é uma agonia perpétua de indecisão ligada a um Estado de incerteza sobre as intenções e movimentos dos outros ao redor – o que faz da vida um inferno (BAUMAN, 2001, p. 28).

O universo cultural proposto por Scliar, os desafios aos quais os personagens centauros eram submetidos e que causavam neles o sentimento de não pertencimento ao meio, enfatizam a sua condição de sujeitos fragmentados perante uma sociedade que apresenta dificuldade em negociar e/ou renegociar papéis que permitam relações de convívio pacíficas e respeitadas com o diferente. Desta forma, a solução drástica buscada pelos centauros denota um sujeito oprimido e fragilizado, incapaz de encontrar outra solução senão a desistência da própria identidade.

Através de estratégias literárias que misturam o real e o fantástico, com a inserção de figuras mitológicas, Moacyr Scliar, em *O Centauro no Jardim* oferece ao leitor atento um jogo ilimitado de interpretações. Entre elas, uma crítica aguçada a uma sociedade que se debate entre os novos paradigmas inter e multiculturais, e a preservação de uma tradição cuja permanência apresenta apenas um caminho: a mutilação, a fragmentação violenta do sujeito a nível social e cultural. E, nesse jogo metafórico, nada melhor do que a presença contrastante de mito no jardim de uma casa em uma Porto Alegre dos anos 1940 e 1950.

## O mito no jardim: conversas entre o real e o fantástico

Como o próprio título indica, a obra de Scliar tem na figura do centauro, seu personagem principal, uma criatura pertencente a uma classe de monstros da mitologia grega, que possuía metade do corpo homem, metade cavalo. No universo mitológico (BULFINCH, 2016), o cavalo possuía virtudes admiráveis; portanto, essa mistura apresentava também aspectos positivos. De fato, diversas narrativas mitológicas falam sobre o relacionamento entre homens e centauros, evidenciando uma capacidade de socialização. A partir das alegorias mitológicas, pode-se definir o centauro como uma metáfora dos conflitos entre razão e instinto, sendo a parte superior de seu corpo humana, detendo a capacidade de reflexão quanto aos seus atos, enquanto sua parte inferior representa a força grotesca do animal, a violência física e os impulsos sexuais.

[...] o centauro é o único dos monstros mitológicos da Antiguidade ao qual eram atribuídas boas qualidades. Os centauros eram admitidos na companhia dos homens, e estavam entre os convidados no casamento de Píritos com Hipodâmia. Na festa, Eurátion, um dos centauros, tendo-se embriagado com vinho, tentou violentar a noiva; os outros centauros seguiram seu exemplo, provocando um terrível conflito, no qual vários deles foram mortos. [...] Nem todos os centauros, porém, eram semelhantes aos grosseiros convidados de Píritos. Quíron recebeu lições de Apolo e Diana, tornando-se famoso por sua habilidade na caça, medicina, música e arte da profecia (BULFINCH, 2016, p. 131).

Como é possível perceber na passagem acima, os centauros, em sua origem mitológica, podem apresentar características muito diversas, variando da brutalidade extrema à sofisticação e intelectualização, como era o caso de Quíron, o mais célebre dos centauros, filho de Cronos e Filira, e que representava a força aliada à inteligência e à bondade. Entretanto, vale salientar que, de acordo com Walter Benjamin (2016 s/p) em seu artigo *A imagem do Centauro: símbolo e mito*, no que se refere ao mito do centauro, não existe uma história certa, sendo que a hipótese mais conhecida, segundo René Ménéard é a seguinte:

Os montanheseiros da Tessália, da época pelásgica, já eram excelentes cavaleiros quando o uso de montar a cavalo não era conhecido no resto da Grécia. Foram considerados pelos vizinhos espantados como monstros, e por gostarem de vinho, as lendas mitológicas os classificaram imediatamente no cortejo de Baco (MÉNARD, 1991, p. 139).

Na opinião de Carlos Nejar, para Scliar,

[...] O que importa é que o humano vença o animal e sejam respeitadas as individuais diferenças. [...] Assim, o que parece anomalia sobrevive e se impõe; o anti-herói é o herói. Um fantástico renovado, entre as cinzas do poder e o sarro de outros jugos, sem dependência de nenhuma árvore, seja a de Borger, Cortázar, García Márquez ou Rulfo, pelo sotaque peculiaríssimo, ou a bondade da indignação. Desmede-se a fantasia na veracidade (NEJAR, 2011, p. 859).

Nesse contexto, cabe ao leitor questionar: no jogo do texto construído pelo autor, quais estratégias estão em ação? Quantas camadas de leitura é possível identificar? Quais imagens poéticas constituem-se de fato um acesso aos níveis mais profundos de representação do texto e quais delas estão colocadas como armadilhas que desviam o leitor da sua busca por uma suposta “verdade do texto”? Seria o centauro Guedali uma espécie de esfinge, pronta para devorar o leitor que se aproxima de forma rápida, desatenta e, portanto, incapaz de decifrá-la?

No caso de *O Centauro no Jardim*, temos um jogo interpretativo que se inicia no autor, nas inter-relações que constrói entre diversos campos e saberes por ele processados e insinuados ao longo da obra, e que caberá ao leitor a tarefa de identificar. Uma trama narrativa que se constrói pelo jogo de uma palavra aparentemente simples na sua humanidade a qual, como afirma Carlos Nejar (2011, p. 857), “plasmou uma revolução pessoal na ficção contemporânea, de dentro para fora. Pousando a imaginação transfiguradora nos aspectos sutis, atônitos ou astuciosos dos seres e do mundo, na descoberta de frestas da alma humana [...]”. Ou seja, estamos diante de um jogo intertextual complexo, cuidadosamente construído, cuja profun-

didade só é possível acessar mediante o desvelamento de todas as intertextualidades subjacentes ao texto. Mas, então, cabe perguntar: onde um leitor capaz de tamanha proeza, quando nem mesmo o próprio autor tem consciência plena do jogo de influências a que está submetido?

A construção ficcional de Scliar é complexa e muito peculiar, pois, ao mesmo tempo em que utiliza uma circularidade intertextual entre suas obras e seus personagens, também se vale da sua imaginação quanto ao mundo e aos seres, tudo isso mesclado com um senso de realidade que aborda questões de ordem social e cultural. De acordo com Nejar (2011), Scliar faz uso de uma mistura estratégica de componentes que tornam a leitura mais intrigante e curiosa, marcada por forte carga poética, um poder reflexivo e, ao mesmo tempo, carregado de humor, perante a condição humana, e que envolve o leitor em um redemoinho constante de ideias e possibilidades de leitura. Inicialmente, introduz a imagem de um ser fantástico, um ser mitológico na rotina de uma Porto Alegre dos anos 1940 e 1950. Com essa escolha, certamente atinge o objetivo de impactar o leitor e chamar a atenção para a questão do preconceito e da diferença de um modo geral. O autor convoca seu leitor para trilhar um caminho rico em força descritiva, especialmente das cenas que envolvem os dilemas vivenciados por Guedali, e cujo detalhamento de informações dissolve no leitor o sentimento de estranhamento em relação a sua condição “diversa”, reforçando seus atributos humanos e a simpatia do leitor.

Outro aspecto relevante é que, ao longo da obra, ocorre uma rotatividade de informações que causam uma certa desorientação no leitor, exigindo que o mesmo se re-situe nas tramas textuais criadas pelo autor.

Os autores jogam com os leitores<sup>3</sup> [sic!] e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim, o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de

imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo indetificável (ISER, 1979, p. 106).

Como afirma Dravet (*apud* MIRANDA, 2015, p. 5), o escritor “tem a capacidade de extirpar as pessoas de seu cotidiano conhecido e previsível, para mergulhá-las em novos mundos, universos descritos com tal maestria que a leitura mais se parece com uma viagem a outros tempos, outros lugares, outras realidades”. A dimensão mítica do fantástico faz com que o leitor permaneça na sua realidade, mas olhando-a sob outro ângulo, fazendo uso do seu repertório social, político e histórico. O fantástico presente na obra de Scliar está condicionado à ocorrência de “acontecimentos estranhos” (TODO-ROV, 1980, p. 50), que se apresentam em sua própria realidade, ocorrendo uma integração do leitor ao mundo dos personagens, isto é, é ele, leitor, que se insere naquela realidade e, ao fazer isso, “tem a possibilidade de transgredir as leis naturais subtraídas desse novo universo” (MIRANDA, 2015, p. 6); o fantástico tem o poder de interagir com o emocional do leitor, gerando uma forma ambígua de percepção do fato narrado. Como se vê na obra de Scliar, o realismo fantástico produz uma mescla de mundo conhecido com o irracional e o onírico, o que ilumina outras dimensões discursivas do texto, fruto do enrijecimento das tradições de uma sociedade mergulhada em um conservadorismo solidificado, que não se permite um olhar respeitoso à diferença, seja ela qual for.

O fato de a obra de Scliar ter a imagem de um Centauro como representação do diverso é certamente uma forma inteligente de provocar o *corpus* de valores do leitor, acostumado, em geral, a um único modo de leitura de si mesmo e do mundo, colocando em xeque os códigos de valores mais caros da nossa cultura ocidental, tais como respeito, amor, fraternidade e solidariedade. O elemento fantástico, na obra de Scliar, opera como um tratamento de choque para o olhar do leitor, convidando-o a sair de uma condição de indiferença para (re)ler a realidade a sua volta.

Tendo em vista as opiniões divergentes, convém aqui estabelecer alguns limites, ainda que tênues, entre realismo mágico,

maravilhoso e realismo fantástico. Segundo Weigert (2012, p. 2), é Jorge Luís Borges quem primeiramente fala em Realismo Fantástico, definindo-o como um tipo de ficção que faz irromper o insólito no cotidiano, permeando o mundo conhecido com o irracional e o onírico. Quanto à expressão Realismo Mágico, esta foi cunhada pelo escritor italiano Massimo Bontempelli, sendo o Real Maravilhoso o modo como Alejo Capentier define a “insólita realidade do mundo americano”, narrativas em que o universo mítico, legendário e mágico das civilizações indígenas se integram às ações e aos ambientes ficcionais ordinários.

Al hablar de “*lo real maravilloso*” Carpentier hace referencia a lo absurdo, a lo sorprendente, a todo aquello que rompe con los criterios establecidos. Lo define como algo propio y original de Latino América, a diferencia del *Realismo Mágico*, que surge en Europa a mediados del siglo XX siendo utilizado inicialmente por el alemán Franz Roh para describir a un determinado estilo de arte (GRETTER, 2003, s/p.).

Menegusso (2010), entretanto, define Mágico e Fantástico como sinônimos, enfatizando que foi com as características acima descritas que, na década de 1960, o Realismo Mágico, ou Realismo Fantástico surgiu na América Latina e ganhou força através de escritores como Vargas Llosa e Gabriel García Marquez, além do próprio Alejo Capentier. Uma proposta estética que rompe com o realismo tradicional, fundindo realidade e fantasia, mito e história.

Segundo Florence Dravet, o mito é uma “narrativa das incertezas”, através dele, o leitor é defrontado por dois níveis de realidade, a realidade acontecida, factual, e a que surge como uma possibilidade por trás do fato em si, a qual se materializa e ganha sentido somente na subjetividade do leitor (DRAVET, 2013, p. 78). É essa realidade dual que, ao refletir os fatos, permite que o leitor acione a sua sensibilidade, emoção e sabedoria, e transcenda o fato singular, como, por exemplo, o nascimento de um filho centauro, e o leve para uma dimensão universal. É a universalidade da obra que aciona essas competências leitoras; é ela que amplia o poder comunicativo do Realismo Fantástico. O real, enquanto possibilidade, faz com que o espírito

humano “se torne um criador, um dramaturgo, um demiurgo. Ele faz o impossível tornar-se possível” (DRAVET, 2013, p. 80).

Em *O Centauro no Jardim*, somos deparados não apenas com a ruptura com o realismo tradicional, mas sobretudo com essa fusão de realidade e fantasia, mito e, pode-se dizer também, história. Resta, então, fazer uma escolha terminológica. No mesmo viés de Menegusso, diante da proximidade de características, opta-se aqui pelo termo Realismo Fantástico.

Uma das imagens dignas de estudo, pela sua riqueza metafórica, intertextual, é justamente o espaço do jardim, lugar preferido do centauro Guedali. Ao mesmo tempo em que esse lugar de predominância verde serve para ele relaxar e respirar ar puro, também é um espaço que lhe provoca e ativa seu instinto equino, como podemos perceber a seguir:

[...] levantei-me e fui para o jardim, nos fundos da casa. Um belo jardim, com grandes árvores, e arbustos, e canteiros de flores. Lembrava-me, pela extensão, o pátio de nossa casa em Porto Alegre, embora fosse mais cuidado – tinha até uma fonte, como a da clínica do Marrocos. Sentei-me num banco de pedra, fiquei olhando a vista, que era muito bonita. A noite estava fria, mas eu me sentia bem ali. Uma mão passou de leve no meu ombro. – Ah, então estava aqui, o fujão. Voltei-me: Fernanda. Durante alguns segundos ficamos a nos olhar. Uma mulher bonita, os cabelos revoltos caindo sobre os ombros, a blusa entreaberta deixando ver os belos seios; me olhava, e agora eu via que estava me desejando, começou a me dar uma tesão enorme, uma tesão igual à que eu sentira pela domadora, senti que estava perdendo a cabeça, era loucura não podia fazer aquilo, na casa de Paulo, do meu amigo Paulo, arriscando sermos vistos – mas eu já não podia me controlar, puxei-a para mim, beijei-a – ela, quase me mordendo, tão sôfrega era. Levei-a para trás da fonte, nos deitamos, levantei-lhe o vestido, acariciei-lhe as coxas – estremeci, era pele que eu tocava, pele macia, não couro –, abri o fecho das calças, saquei o pênis. Como você é grande, ela murmurou, e eu me lembrei da domadora, me deu medo: e se ela comesse a gritar? Mas não, não gritava: gemia de prazer, eu gemia junto, a água marulhando na fonte (OCJ, 2011, p. 128,129).

Nesse momento da obra, Guedali já havia passado pela cirurgia de reversão da sua condição de centauro; no entanto, é possí-

vel perceber que os instintos e sua natureza animal, que acreditava ser coisa do passado, ressurgem com força, causando-lhe uma certa perturbação, pois a cirurgia havia modificado seu corpo fisicamente, mas seus instintos continuavam os mesmos:

Sentei no banco, aturdido. O que tinha acontecido? Eu não sabia. Só sabia que tinha o olhar turvo, e que o coração ainda me batia forte – e que a pata direita, me dei conta, tremia convulsamente. Segurei-a: para, diaba, para quieta (OCJ, 2011, p. 129).

Essa dualidade evidente em Guedali, o forte conflito entre razão e instinto denunciam o jogo intertextual presente na obra, uma vez que, através do espaço do jardim, múltiplas representações podem ser identificadas, sobretudo a dicotomia céu/inferno, especialmente se pensarmos na representação do centauro na obra de Dante que, como citado anteriormente, coloca os centauros no inferno, correndo harmoniosamente sobre um rio de sangue fervente. Essa dicotomia torna-se mais evidente se buscarmos também a simbologia do jardim que, de acordo com o Dicionário de Símbolos, por exemplo, pode ser interpretado como uma representação microcós-mica do Paraíso:

Os Jardins são considerados **refúgios sagrados** e simbolizam o **cosmos**, a **harmonia**, os quais, muitas vezes, comparados ao **paraíso terrestre** [...]. O **Jardim do Éden**, centro divino da natureza, constituído de grande variedade vegetal e animal, representa o local onde Adão e Eva, os primeiros seres criados por Deus, habitaram antes de serem expulsos, na medida que Eva morde a maçã (fruto proibido oferecido por Satanás), o qual representa a tentação (DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, 2019).

Ou seja, intertextualidades que exigem um leitor atento ao jogo ficcional proposto pelo autor, pois a presença do fantástico inevitavelmente irá gerar estados de desconforto no leitor diante da novidade da imagem poética, como diria Gaston Bachelard (2003), para a qual não é possível se preparar, mesmo no caso de uma imagem supostamente conhecida, como é o caso do centauro: Guedali, enquanto imagem poética criada por Moacyr Scliar, será sempre o

primeiro na experiência literária do seu leitor. Como afirma Alejo Carpentier (*apud* CHIAMPI, 1980, p. 3),

o maravilhoso começa a se constituir de “modo inequívoco quando surge de uma inesperada alteração da realidade, [...] de uma iluminação singular que hiperboliza as riquezas até então despercebidas dessa realidade, ampliando suas dimensões, as quais são percebidas com particular intensidade em razão de uma exaltação do espírito que a conduz a um “estado limite” (T. do A.)<sup>3</sup>.

Os elementos fantásticos na obra de Scliar estão cuidadosamente colocados, de modo a iluminar dimensões pouco percebidas da realidade que, para muitos de nós, seguem ignoradas ou negadas. Esse aspecto transcende em muito, questões referentes ao deslocamento social e cultural do judeu no mundo, tocando a angústia do homem contemporâneo, a questão da “diferença” em termos gerais, incluindo também uma questão extremamente atual, que é a perseguição e o preconceito aos imigrantes, muitas vezes considerados como excedentes, e que Guedali e Tita personificam através das suas várias migrações em busca de pertencimento. Enfim, algumas hipóteses de leitura que a inserção do fantástico na obra nos possibilita e que permite aos amantes da ficção navegar no jogo intertextual criado pelo autor, um jogo marcado pela dicotomia entre o banal e o inesperado, que, ao invés de alienar o leitor, lançando-o em um mundo puramente onírico, puxa-o para a sua realidade, forçando-o a um olhar mais acurado do mundo em que está inserido. Como afirma Chiampi (1980, p. 4), “o fantástico pode conviver harmoniosamente com o real”, e é justamente essa harmonia que dá à obra de Scliar uma dimensão multifacetada.

Nessa tentativa de aproximação conceitual, a utilização da técnica do realismo maravilhoso, possibilita

---

<sup>3</sup> [...] *lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual ó singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que le conduce a un modo de “estado límite”* (CARPENTIER *apud* CHIAMPI, 1980, p. 3).

uma “licença poética” para que o ficcionista deixe a sua imaginação fluir e possa criar e inventar qualquer coisa: tudo é permitido, possível e plausível porque, como afirma Irlomar Chiampi, a maravilha faz parte da realidade e, num texto, o fantástico, o sobrenatural, o irreal, o insólito podem conviver harmoniosamente com o real: “o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal” (BOTOSO, 2016, p. 22).

Como afirma Alejo Carpentier, em *O reino deste mundo* (1985), em relação ao real maravilhoso, a “união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas configuram uma nova realidade histórica que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CARPENTIER *apud* CHIAMPI, 1980, p. 3). Ou seja, o realismo maravilhoso, ou mágico, ou fantástico, corrente surgida na América Latina a partir da segunda metade do século XX, em um de seus períodos mais conturbados política e culturalmente, valeu-se do elemento mágico, fantástico, como uma forma de reação não só às ditaduras vigentes, mas a todas as discrepâncias culturais da época, inclusive entre as novas tecnologias emergentes e a cultura da superstição tipicamente Latino-americana. É essa fusão entre fantástico e real, essa presença do “estranho” como algo habitual e corriqueiro, percorrendo o texto sem explicação, que se pode identificar em *O Centauro no Jardim*, sintetizando na figura do centauro até mesmo a condição “estranha” do próprio autor, enquanto Judeu expatriado, “um estranho em território alheio, vivendo sempre desconfiado e assustado, suscetível a paranoias” (PRADO, 2007, p. 163).

Considerando as hipóteses acima descritas, se faz necessário visualizar uma passagem da obra, já em seu capítulo final, quando Tita, pela primeira e única vez ao longo da obra, assume a função de personagem-narradora e, nesse momento, abre uma possibilidade de leitura que evidencia o jogo textual criado pelo autor. Tita e Guedali estão em um restaurante e ela está conversando com uma mulher e, ao lembrar do passado, conta uma história que não condiz com o que a narrativa apresentou anteriormente. De forma convicta, omite a sua condição original de centauros, vinculando algumas

cenar da obra a possíveis distúrbios de conduta e alucinações que Guedali sofrera em virtude de uma doença neurológica, distorcendo assim os fatos. Essa estratégia ficcional do autor provoca um movimento que desestabiliza o leitor, uma vez que o mesmo é levado a questionar tudo que havia lido, desconstruindo a própria leitura.

O Guedali de quem fala me é tão irreal quanto o seria um centauro para qualquer pessoa. A história que Tita narra, contudo, é bem verossímil: não há centauros nas cenas equestres que descreve. Há um menino nascendo no interior de Quatro Irmãos, Rio Grande do Sul; mas nenhum cavalo alado voa sobre a casa de madeira no momento do parto (OCJ, 2011, p. 200).

O Guedali, até então um rapaz sadio, fica doente. Tem dores de cabeça terríveis, acompanhadas de sensações estranhas. Parece-lhe que o corpo cresceu, que ficou enorme, e que a pele dos pés se tornou grossa e dura: cascos. Apresenta distúrbios de conduta: levanta-se à noite, sai correndo pelo campo. Tita tem de ir buscá-lo, ele não quer voltar para casa, diz que é um centauro (OCJ, 2011, p. 205-206).

Tita não sabe o que pensar, mas dona Cotinha suspeita que se trate de coisa grave. Vários médicos são chamados; concordam que se trata de um problema neurológico sério, talvez um tumor cerebral, mas não estão bem seguros. [...] – E era mesmo um tumor cerebral – diz Tita. – Enorme, menina. O médico disse que nunca tinha visto, naquele lugar, um tumor tão grande e com um formato tão estranho (OCJ, 2011, p. 206).

Em *O Centauro no Jardim*, as falsas hipóteses, a arbitrariedade do autor são evidentes, mas não menos “possíveis” na sua improbabilidade; o fato de o personagem principal ser um centauro torna-se irrelevante diante do drama psicossocial e dos conflitos existências por ele vividos. A anomalia física de Guedali, causadora das situações embaraçosas e desconfortáveis na sua vida, não exclui algumas virtudes específicas dos equinos, das quais ele tanto adora desfrutar, como a força, a agilidade, a voracidade sexual. A sua condição equina constitui-se, na verdade, a grande metáfora da obra. Assim, faz-se necessário questionar aqui quais os motivos para a inserção fantástica de um centauro para representar os con-

flitos humanos de identidade, suas crises existenciais e de não pertencimento social e/ou cultural.

Um dos aspectos a ser destacado é a condição híbrida do centauro, enquanto cruzamento de duas espécies distintas, representando a já citada dicotomia razão/instinto. Apesar de o centauro ser uma imagem presente em diversas obras e períodos da humanidade, cabe, então, questionar: a obra de Scliar em estudo, pelas suas peculiaridades, se insere em uma corrente maravilhosa ou uma corrente fantástica? Para elucidar essas dúvidas, vale considerar a percepção de Italo Calvino (2004) sobre os dois termos e que, ao citar Tzvetan Todorov (1970), define da seguinte forma:

[...] o “maravilhoso”, também conforme Todorov, se distingue do “fantástico” na medida em que pressupõe a aceitação do inverossímil e do inexplicável, tal como ocorre nas fábulas das Mil e uma noites. (Distinção que se aplica à terminologia literária francesa, em que o fantástico quase sempre se refere a elementos macabros, como aparições de fantasmas do além). Já o uso italiano associa mais livremente “fantástico” a “fantasia” [...] (CALVINO, 2004, p. 10).

Ou seja, no caso da corrente maravilhosa, tem-se um tipo de obra para a qual o leitor no seu contexto cultural já está preparado para recebê-la, uma vez que a convenção que a narrativa adota está disponível para o leitor, fazendo com que o sobrenatural acabe sendo perfeitamente aceitável, visto que se trata de fábulas e contos de fadas, por exemplo, em que a aparição de coisas impossíveis torna-se natural, como é o caso de animais falantes e pessoas que se transformam em animais.

Tzvetan Todorov, em sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970), afirma que aquilo que distingue o “fantástico” narrativo é precisamente uma perplexidade diante de um fato inacreditável, uma hesitação entre uma explicação racional e realista e o acatamento do sobrenatural. Entretanto, a personagem do incrédulo positivista que aparece frequentemente nesse tipo de narrativa, vista com piedade e sarcasmo porque deve render-se ao que não sabe explicar, nunca é contestada em profundidade. De acordo com Todorov, o fato extraordinário que o conto narra deve deixar sempre uma possibilidade de explicação racional, ainda que seja a da alucinação ou do sonho (CALVINO, 2004, p. 10).

Em *O Centauro no Jardim*, vemos essa perplexidade diante do inacreditável sobretudo na postura da família com a advento do filho centauro, ao mesmo tempo que Guedali encarna essa busca por uma explicação racional para a sua condição, acabando por resignar-se a ela. Na obra de Scliar, como na literatura fantástica, a dúvida é constante, o jogo ficcional causa no leitor uma sensação de desconfiança: Guedali é mesmo um centauro, ou trata-se de um delírio do protagonista? A cirurgia que eliminou as partes equinas dos personagens e os tornou seres humanos normais, realmente aconteceu ou foi um pesadelo?

Trata-se de um jogo divertido com a imaginação do leitor, convidado a problematizar esses aspectos da obra, como códigos a serem decifrados, pois quanto maior for essa desconfiança entre o natural e o extraordinário, maior será o sucesso da intenção fantástica da obra. Como afirma Chiampi (1980, p. 59), o fantástico exige uma projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação; essa projeção, na obra, se dá tanto da parte dos personagens, como é o caso do pai de Guedali, que levanta diversas hipóteses para a sua condição – de que fosse temporária, ou até mesmo que o centauro não fosse seu filho –, quanto da parte do leitor que, constantemente, é convidado a decifrar as estratégias do autor e as múltiplas camadas do texto. Na obra, a figura do centauro parece ter a função de “dar a ver” a alma de qualquer sujeito que, deparado com uma condição de “diverso”, vive o drama da rejeição, da exclusão, do não pertencimento. Podemos ser indiferentes, inconscientes diante de muitas coisas no mundo; mas, diante da imagem literária, cuidadosamente descrita, é impossível ficarmos indiferentes e não sermos lançados em um labirinto de reflexões, emaranhando-nos na trama da dúvida.

O processo de transformação corporal por que passam Guedali e Tita, provocando uma reversão da sua condição de nascença, longe de resolver a questão do estranhamento, evidencia mais a dificuldade de negociação inter-relacional, anteriormente citada, carac-

terística das sociedades tradicionais, e que inviabiliza a aceitação e inclusão no meio social e cultural.

Portanto, pode-se dizer do escritor Moacyr Scliar o que Leyla Perrone-Moysés afirma com relação à voz de Roland Barthes:

Mais do que um sujeito psicológico, ideológico, cujas características somadas dariam uma unidade, o escritor é uma voz: um certo modo de impostar seus enunciados, um certo timbre inconfundível. É essa voz que assegura a “personalidade” de um escritor e seu poder de imposição, de sedução” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 135).

### **Considerações Finais**

Marcada por uma narrativa cuidadosamente elaborada, a obra de Scliar possibilita ao leitor diversos caminhos que transcendem em muito os elementos biográficos e as possíveis questões (anti)semitas presentes na obra. A figura mitológica do centauro, o contraste que a sua dimensão fantástica gera na narrativa, longe de desconectar o leitor do mundo, da sua vida, permite que estabeleça um olhar mais acurado e crítico sobre a realidade que o circunda. Os questionamentos do centauro Guedali ganham uma dimensão universal, representando um dilema humano ainda longe de ser superado: o Eu x Outro.

Em um primeiro momento, enquanto leitores, nos deparamos com as crises, conflitos, dramas e inquietações que atormentam Guedali. Estes permitem que tracemos um paralelo com conflitos igualmente marcantes nos nossos tempos e espaços pós-modernos, e que tem como raiz o pertencimento/exclusão social e cultural. A obra remete às questões do preconceito, da intolerância em relação a tudo ou todo aquele que não siga determinados padrões previamente estabelecidos, evidenciando a força da tradição ainda dominante na nossa sociedade, e que pode ser identificada na obra através das situações constrangedoras vividas pelos personagens centauros na comunidade à qual supostamente pertencem. Esse sentimento de estranhamento e não-pertencimento cresce de forma tão perturbadora nos personagens, que acaba levando-os a

adotarem medidas extremas para buscar a possibilidade de enquadramento social – uma cirurgia de mutilação das partes do corpo que poderia resultar na morte dos mesmos. O drama dos centauros de Scliar constitui-se, assim, uma grande metáfora daqueles indivíduos que não conseguem suportar a intolerância que sofrem devido as suas peculiaridades, ou melhor, suas identidades. Como para muitos de nós, o que mais perturba os centauros não é a sua aparência diferente, mas, sim, o desejo de pertencimento psicossocial. Tita e Guedali encarnando as fragmentações de identidade e crises existenciais características do nosso momento e, como acontece no mundo real, é no contraste com o contexto social e cultural que os conflitos surgem; ou seja, quando os personagens tomam consciência de que a sua condição de “diferente” lhes inviabiliza uma relação natural de convívio em locais públicos e com demais membros da sociedade; um jogo de forças que evidencia o confronto entre o pós-moderno e o tradicional. A mutilação dos corpos, as identidades fragmentadas, representam uma crítica aguda à sociedade que resiste aos novos paradigmas, preservando tradições e submetendo, assim, os sujeitos a uma fragmentação violenta a nível social, cultural e/ou psicológico. Como os centauros na obra, nós, sujeitos em crise, muitas vezes acabamos cedendo aos códigos previamente estabelecidos, abrindo mão do nosso “direito de ser e permanecer diferente” (BAUMAN, 2001, p. 34), o que convencionou uma retomada de identidades passadas.

Como fica evidente ao longo da obra, cultura e identidade nacional são uma das questões que permeiam de modo subliminar o fantástico na obra – o centauro, na sua condição de judeu expatriado, não é apenas diferente; ele tem origem diferente e, na Porto Alegre dos anos 1940-50, vive em um grupo fechado na sua diferença, em uma cultura diferente. Ou seja, a ficção de Moacyr Scliar, longe de ser uma leitura simples, de respostas rápidas, revela-se um tabuleiro de mil peças, montado para jogadores atentos; e uma das principais jogadas do autor é a inserção do fantástico. Através de estratégias literárias, do uso de figuras mitológicas, símbolos, o texto se constrói na trama intertextual, desvelando o jogo interpretativo do próprio

autor em relação ao mundo – mais um aspecto que evidencia o brilhantismo da ficção de Scliar. Diante do leitor, então, um labirinto de possibilidades interpretativas. Entre elas, circulam com desenvoltura conceitos do realismo maravilhoso e do realismo fantástico.

Como já mencionado, no realismo maravilhoso, o leitor já está preparado para receber a imagem poética, como é o caso da fábula ou do conto de fadas, para os quais o leitor já possui subsídios culturais suficientes, sendo que, dentro do contexto convencionado, não irá se surpreender ou questionar o inverossímil. Por outro, o real fantástico tem por característica a dúvida e a incerteza sempre presentes; os elementos fantásticos potencializam o jogo de interpretações, iluminam um emaranhado de leituras que reforça a dúvida no leitor. Nesse jogo sutil, o leitor é convidado a desconstruir a própria leitura e ressignificar os fatos apresentados anteriormente, uma estratégia cuja mistura harmoniosa de maravilhoso e fantástico torna o texto uma paleta de infinitas tonalidades de interpretação, demandando do leitor um trabalho escavatório em busca de vestígios textuais. Aqui, para adentrar os jardins do centauro, é preciso que o leitor se transvista de arqueólogo. São essas viagens, essas (re)leituras de mundo que o real fantástico de Moacyr Scliar nos oferece.

Porém, na opinião de alguns críticos, como Priscila Finger do Prado, no artigo *Um Olhar Fantástico sobre o Centauro no Jardim* (2007), a obra de Scliar se reduz a uma representação autobiográfica dos seus conflitos, e o centauro a uma “forma de tentar explicar o lugar do judeu no mundo ocidental, mais precisamente no estado brasileiro do Rio Grande do Sul”. A dicotomia razão/instinto característica desse equino, o seu hibridismo, na visão desses críticos, apontaria para uma duplicidade cultural do judeu, um eterno conflito entre tradição e modernidade, divino e humano, escolha e perseguição, sendo que as forças naturais e desenfreadas representariam o desejo do judeu por liberdade das opressões sociais.

Na contramão desses discursos, enfatizando a dimensão fantástica do texto, temos em *O Centauro no Jardim*, um exemplo do que Italo Calvino (2004, p. 10) definiria como “um real fantástico associado à fantasia”; estratégias ficcionais ricas, complexas, que dão

ao texto de Moacyr Scliar um estatuto de obra de arte e, como tal, transcende a dimensão pessoal do “sujeito Scliar”, tocando a dimensão universal da condição humana.

Escritor seduzido pela indefinição de limites entre realidade concreta e realidade imaginada intuída ou pressentida, mas que escapa ao conhecimento objetivo dos homens, Moacyr Scliar é dos que se vêm destacando como altamente atuantes no processo de expansão e amadurecimento da literatura brasileira contemporânea. Da natureza de sua escrita, Wilson Martins diz:

É um realista mágico, um criador de atmosferas, um domador do fantástico. Sua técnica de predileção é o conto ultracurto, escrito com simplicidade e clareza, e no qual o mistério jamais se esclarece (COELHO, 2006, p. 633).

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIM, Walter. **A imagem do Centauro: Símbolo e Mito**. 2016. Disponível em: [http://novatavolaredonda.blogspot.com/2016/07/a-imagem-do-centauro-simbolo-e-mito\\_3.html](http://novatavolaredonda.blogspot.com/2016/07/a-imagem-do-centauro-simbolo-e-mito_3.html). Acesso em: 15 maio 2019.

BOTOSO, Altamir. O tempo e o real maravilhoso. *In*: Guerra do Tempo e outros relatos, de Alejo Carpentier. **REVELL**, 2016, v.2, ano 7, n.13, agosto de 2016. Ed. Especial. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/859>. Acesso em: 17 jun. 2019.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia histórias de deuses e heróis**. tradução David Jardim. 2 ed. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: \_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARPENTIER, Alejo. **O Reino deste Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 14. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano americano. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates).

DRAVET, Florence Marie. Por um jornalismo latino-americano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Marquez. **Revista Logos: Comunicação e Universidade**, v. 10, n. 1, 2013. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/7710>. Acesso em: 05 jun. 2019.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Dicionário de Símbolos**. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/jardim/>. Acesso em: 10 jun. 2019. ECO, Umberto. Borges e a minha angústia da influência. In: **Sobre a Literatura**. São Paulo: Edições BestBolso, 2011.

GRETTER, Ximena. Alejo Carpentier y lo real maravilloso. **Tiempos del Sur**. México, ano 2003, 14 maio 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A EDITORA, 2002.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-118.

MENARD, René. **Mitologia Greco-Romana III**. São Paulo: Opus, 1991.

MENEGUSSO, Gustavo. **Da literatura para o jornalismo e do jornalismo para a literatura**: encontros (im)possíveis. Monografia. Trabalho de Conclusão de curso em Jornalismo. Universidade Federal de Santa Maria, 2010. Disponível em: <http://decom.cesnors.ufsm.br/tcc/files/2010/10/gustavom.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2019.

MIRANDA, Rodrigo; JOHN, Valquíria. **A Presença De Elementos Do Realismo Mágico Na Campanha "Um Lugar Completo? Pergunta Lá No Posto Ipiranga"**. Portal Intercom. Joinville, 2015. 15 p. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2015/resumos/R45-1384-1.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2019.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 3. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2005, Coleção leitura e crítica.

PRADO, Priscila Finger. Um olhar fantástico sobre *O Centauro no Jardim*. **Revista Trama**. v. 3, n. 5, 2007. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/966>. Acesso em: 15 jun. 2019.

SCLIAR, Moacyr. **O Centauro no Jardim**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Moraes, 1970.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora: Perspectiva, 1980.

WEIGERT, Beatriz. **O fantástico e a narrativa no Brasil**. Revista Cenários, v. 1, n.5, 2012. Disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/view/732>. Acesso em: 05 jun. 2019.



# Caracterização dos processos criativos em artes: uma abordagem subjetiva e simbólica

**Andreia Falqueto<sup>1</sup>**

A importância da produção artística própria é o ponto de partida e justificativa para este artigo. Perguntamos como o sujeito criador de imagens percebe o ambiente e como é possível ler em suas imagens esse desejo de imitar o que absorve. Em outras palavras, as imagens criadas por esse sujeito em questão são relacionadas a ele e à sua trajetória pessoal e individual. E essas imagens são relacionadas umas às outras através de processos criativos.

Aqui delinearemos esse fenômeno a partir do questionamento de como os processos criativos são caracterizados. São entendidos como criação artística após a reflexão do sujeito criativo perante o mundo, suas experiências, recepções, percepções e desenvolvimento em uma linguagem artístico-performativa. Dentro dos vários processos que se desenrolam na mente do sujeito criativo, temos esse primeiro diálogo, imaginação e criação. Para entender isso, precisamos analisar os aspectos que proporcionam a fertilidade da mente, abrindo espaço para imaginar coisas. A partir daí, algumas subdivisões principais são seguidas, e de reflexionamos a visão de teóricos como Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty sobre isso, além de relacionarmos esse processo com escritos de Anton Ehrenzweig e J. Antonio Marina.

## Caracterização dos Processos Criativos

---

<sup>1</sup> Doutoranda Historia y Artes, línea de investigación: Creación Artística Audiovisual y Reflexión Crítica pela Universidad de Granada (Espanha). E-mail: andreiafalqueto@gmail.com

A vida pessoal, a expressão, o conhecimento e a história avançam obliquamente, e não diretamente, em direção a fins ou conceitos. O que você busca deliberadamente, não se consegue.

Maurice Merleau-Ponty

Tentaremos delinear o assunto inicialmente traçando várias linhas de caracterização dos processos criativos, ou seja, nomeando e mostrando as teorias de vários filósofos que lidam com a questão de como se dá a criatividade; busca-se seu sentido, do que se trata e o processo concreto de reflexão. Esse artigo funciona, todavia, como pequenas pílulas de reflexão que podem ajudar a guiar a uma mais profunda análise desses processos criativos.

Utilizaremos conceitos dos autores citados para, de uma forma subjetiva, criar laços entre as diversas possibilidades de se entender como funciona a criatividade, como essa faculdade é ativada para a criação de um trabalho visual. Com isso, se espera criar uma base para pensar o ato criativo em uma linha teórica das artes e filosofia. Como nossa pesquisa une arte e teoria, acreditamos que é válido ir ao princípio do ato criativo, para, ainda que brevemente, tentar entender esse fenômeno que é a chama criativa. Essa dita “chama” pode ser acesa espontaneamente ou por um processo de concentração, sendo um trabalho mental, mas também físico, pois permeia a nós e ao mundo/ambiente em que vivemos.

É necessário esclarecer aqui que os caminhos de recepção e tradução de um fenômeno que gera uma reflexão são diversos, e aqui nesta pesquisa, enfocamos as imagens, ou seja, a criatividade que é ativada ou despertada ao olhar para uma imagem, levando em consideração aquela previamente desenvolvida quando a dita imagem é produzida.

### **Processos do imaginário *versus* processos de criação**

Dentro dos vários processos que se desenvolvem na mente do sujeito criativo, temos aquele primeiro diálogo, imaginação e criação. Para entender isso, precisamos analisar os aspectos que proporcionam a fecundidade da mente, abrindo espaço para imaginar as coisas.

Segundo Baudelaire, citado por Benjamin, “A imaginação não é fantasia... É uma faculdade quase divina que capta... as relações íntimas e secretas entre as coisas: analogias e correspondências” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2005, p. 296.). Ehrenzweig afirma que “Na criatividade, tanto a realidade externa quanto a interna serão sempre organizadas pelo mesmo processo indivisível” (1973, p. 20-21). Dessa forma, temos a “estrutura serial” (1973, p. 51) que é a organização da mente.

Assim, podemos delinear a apreensão inconsciente do que nos toca em dois aspectos: visão superficial e visão profunda. Enquanto a visão superficial é disjuntiva, a visão profunda é conjuntiva e serial, ou seja, ambas trabalham juntas e, embora pareça que a visão superficial faça significados aleatórios, a visão profunda consegue organizar essas influências.

Algo semelhante, como citado por Ehrenzweig, foi posto à prova nas sessões de desenho promovidas por Charles Fisher, um psicanalista nova-iorquino, que utilizava um método onde os pacientes desenhavam fazendo associações livres e, dessa forma, estes tentavam chegar ao inconsciente, algo semelhante à hipnose conduzida por Freud. Assim, esse processo de visão consciente e inconsciente direcionado à expressão também pode ser uma busca criativa. O mesmo autor afirma que:

Qualquer busca criativa, seja por uma nova imagem ou por uma nova ideia, envolve o escrutínio de um número muitas vezes astronômico de possibilidades. [...] como na realidade, o pensador criativo tem que escolher um caminho sem ter todas as informações precisas para não se expor a errar na escolha: ele tem que se expor. O dilema pertence à essência da criatividade (EHRENZWEIG, 1973, p. 54).

Desse modo, a busca criativa percorre várias etapas, onde os resultados são provisórios e funcionam como a experiência de explorar uma caverna, o fim não pode ser antecipado, é preciso ir tateando, lançando luz sobre as novas descobertas que surgem no caminho. Assim, Ehrenzweig (1973, p. 98) afirma que “a arte é um sonho sonhado

pelo artista, um sonho que nós, espectadores plenamente despertos, jamais poderemos ver em sua verdadeira estrutura.”

Desse modo, a imaginação, guiada pela criatividade, faz parte do próprio processo criativo. E esta, segundo o autor, tem três etapas: a fase inicial, ou esquizoide, onde as partes fragmentadas na obra são projetadas, a partir do ego, com fragmentos e acidentes felizes ou não.

O segundo, denominado maníaco, onde se inicia a captura inconsciente de forma intuitiva, que integra visão externa e visão profunda, e por fim a re-introjeção, que é a recepção da obra pelo observador primário, o autor. Aqui, a parte que mais nos interessa é o segundo (Maníaco), pois percebemos que este, em potencial, está intimamente ligado ao *Umwelt* do indivíduo.

Esse indivíduo está constantemente envolvido em um ambiente sociocultural que tende a influenciar sua capacidade e pode projetar para melhor ou para pior sua capacidade de desenvolver ideias. A raiz dessa reflexão está no conceito filosófico de *Umwelt*, também conhecido como biossemiótica. É assim chamado porque tenta analisar os signos e os símbolos por trás da condição em que se encontra no sujeito. As contribuições sobre biossemiótica foram principalmente trabalhadas por Jakob von Uexküll. De acordo com Souza (2012):

Jakob von Uexküll (1864-1944) foi um biólogo que estabeleceu o conceito de *Umwelt*, uma espécie de mundo perceptivo particular aos animais, que lhes permite atribuir realidade e realizar semiose com o “mundo externo”. Esse mundo particular é constituído no vivente por um processo fenomenológico, de forma que ele tenha acesso aos ‘fenômenos’, porém, embora essa percepção subjetiva do mundo não seja exatamente idêntica a uma realidade ontológica, aquela noção de mundo, em Na maioria das vezes, deve ser consistente com essa realidade, pois deve garantir a sobrevivência dos organismos (SOUZA, 2012, p. 53).

Por meio dessa afirmação, podemos compreender o estudo do *Umwelt* como um estudo para compreender a percepção do indivíduo em relação ao seu meio social, ou seja, fenomenologicamente. Dessa forma, é possível analisar as consequências e, além disso, as ações realizadas por esses elementos. Embora coloque os animais como sujeitos iniciais do estudo, esse conceito foi e

continua a ser amplamente utilizado para trabalhos de análise semiótica de imagens.

Desse modo, os referidos processos imaginários e processos de criação situam-se na capacidade de transpor ideia ou conceito aprendido, refletido, trabalhado, para uma superfície real. A percepção desses elementos são os catalisadores das reflexões que irão gerar uma expressão artística.

Por isso, o sujeito que cria é também o sujeito que organiza seu campo de trabalho como um mapa conceitual da próxima obra. Na verdade, a importância de perceber os elementos que nos envolvem é clara. A sutileza aí contida é matéria-prima a ser explorada com sensibilidade pelo olhar perceptivo e pelas ações transformadoras.

### **A relevância do símbolo e da metáfora nas linguagens da mente e seu paralelismo com as linguagens artísticas**

Iniciamos esta etapa procurando compreender como o símbolo e a metáfora têm, no núcleo social onde se encontra o sujeito criativo, papéis de grande importância neste processo de desenvolvimento da linguagem e expressão artística.

É importante dar uma contribuição agora sobre os símbolos em nossa sociedade. Embora não seja o tema central de nosso texto, é necessária uma introdução daquele importante elemento que constitui a nossa imaginação. O símbolo é infinitamente amplo em definição. Aqui está uma pequena ideia do que constitui um símbolo:

O símbolo não é uma forma mais poética ou bela de dizer coisas já conhecidas, embora também seja isso. O símbolo é a base de tudo o que existe. É a ideia no seu sentido original, o arquétipo ou forma primordial que liga a existência ao Ser. Por meio dela, como ponte, o ser se manifesta: cria uma linguagem, inventa mundos, brinca, sofre, muda, nasce e morre. Pois é precisamente por causa do símbolo que a existência e a realidade do mundo seguinte deixam de exercer sua tirania sobre a mente (CHEVALIER, 1986, p. 9).



No trabalho mostrado acima, vemos a divisão de unidade e multiplicidade, que podem corresponder ao mundo que nos cerca e nossa presença individual nesse mundo. Os campos se permeiam e se cruzam; as influências são inevitáveis.

E isso também qualifica o pensamento de quem cria e imagina como uma reflexão já desenvolvida em seu contexto cultural - e sua expansão continuará a ocorrer à medida que ele incluir mais elementos simbólicos em seu estoque mental. Pois bem, segundo Eliade (2001, p. 5) “abordar um símbolo, um mito ou um comportamento arcaico como expressão de situações existenciais já supõe reconhecer uma dignidade humana e um significado filosófico”. Por isso se conectam com os processos do cotidiano: uma ação de viver - em que momento o artista está desempenhando suas funções cotidianas e em que momento começa a interpretar, refletir, criar? Não é possível definir essa fronteira, uma vez que nossa mente flui ao longo das fronteiras desses campos do inconsciente coletivo.

Assim, apesar de continuarmos a consumir todo o tipo de informação em outros suportes, a Internet e a televisão são de fato as mais rápidas, o que nos leva a um consumo diário de informação, obrigando a nossa mente a fazer uma seleção destes dados para que algo seja usado em nossa expressão.

Deleuze afirma que quando algo é definido e criado, esse algo, seja música, poesia, uma expressão da linguagem das artes visuais, é chamado de fala direta. O autor expõe como ocorre o processo de fala direta, que se estende desde o inconsciente coletivo:

A fala direta é um fragmento de uma massa separada e nasce do desmembramento do agenciamento coletivo; mas é sempre como o boato do qual obtenho meu próprio nome, o conjunto de vozes concordantes ou não de onde obtenho minha voz. Sempre dependo de um agenciamento de enunciação molecular, que não se dá em minha consciência, que não depende apenas de minhas aparentes determinações sociais, e que reúne muitos regimes de signos heterogêneos. Glossolalia. Escrever pode ser para trazer à luz esse agenciamento do inconsciente. Selecionando as vozes sussurrantes, convocando as tribos e as línguas secretas das quais retiro algo que chamo de Eu (DELEUZE, 1994, p. 8-9).

Percebemos que, através de uma curadoria das informações recebidas, iremos concretando pouco a pouco nosso conceito de mundo e nosso repertório de imagens e símbolos, que acaba sendo permeado pelo nosso entorno.

Algo semelhante é apontado por Canclini:

Na verdade, toda arte envolve a confecção dos artefatos físicos necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso dessa linguagem e a criação, experimentação ou mistura desses elementos para construir obras particulares (CANCLINI, 1995, p. 37).

Esses ditos artefatos físicos podem ser vistos como os cadernos de artistas e uma série de exercícios que propiciem o erro e acerto, sendo a linguagem convencional compartilhada o próprio aprendizado de uma disciplina (assim como a ideia de treinamento) e posterior experimentação livre unindo esses fatores, como o fim de desenvolver sua própria maneira de fazer, sua linguagem.

**Figura 2** - David Hockney. Páginas de Sketch book (caderno de artistas)

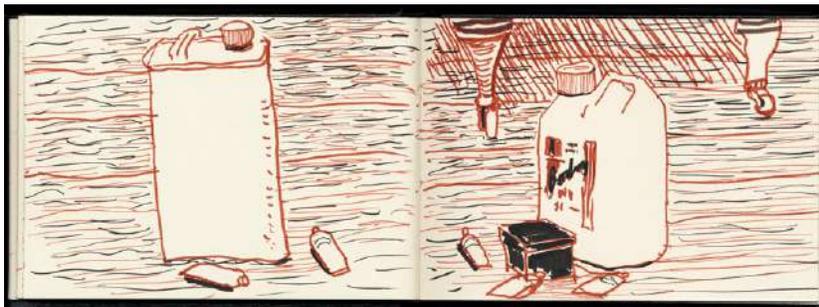


Fonte: Hockney. Disponível em: <https://www.hockney.com/index.php/works/sketchbooks>. Acesso em: 28 jul. 2020.

E aí surge a dúvida, porque parte do nosso intelecto é formado pelo nosso meio sociocultural, pelo nosso *Umwelt*. Sim, fica a grande dúvida do sujeito criativo, como proceder com uma quantidade tão grande de informações que podem tentar ajudar ou atrapalhar nosso poder criativo? Segundo Deleuze, é necessário fazer com que essas duas presenças - a nossa memória pessoal e a memória do coletivo - dialoguem entre si, permitindo essa simbiose. A memória de acordo com o autor pode ser um acumulado de sensações:

Mas, de acordo com Proust, como procedeu a memória involuntária? Acoplou-se a duas sensações que já existiam no corpo em diferentes níveis e que entravam, como dois lutadores, na sensação presente e na sensação passada, fazendo emergir algo irreduzível, tanto ao passado como ao presente: esta figura. E no final das contas, que as duas sensações se dividiam em presente e passado, fosse ou não um caso de memória, isso não importava. Alguns casos eram mesmo o acoplamento de sensações, um abraço de sensações sem apelar à memória: isso era desejo, e mais ainda a arte, a pintura de Elstir ou a música de Vinteuil. O que importava era a ressonância de suas sensações enquanto se abraçavam (DELEUZE, 1981, p. 35).

**Figura 3** - David Hockney. Páginas de Sketch book (caderno de artistas)



Fonte: Hockney. Disponível em: <https://www.hockney.com/index.php/works/sketchbooks>. Acesso em: 28 jul. 2020.

Assim, a memória, o acúmulo de sensações, essa ressonância é o lugar onde ocorre o desenvolvimento da expressão artística. Desta forma, nunca defendemos o isolamento de quem quer que sua criatividade flua: o que se pretende é participar de seu ambiente,

então, deve se permitir ser contaminado, trocar ritos, realizar tradições e também criar novas tradições. Nesse caso, a troca pode ser muito lucrativa para os dois lados, e o artista, por exemplo, se propõe a fazer uma viagem ou residência artística em um lugar que não conhece, volta dali alterado, com um novo conceito, subjetivo e simbólico. Agora, a memória coletiva daquele lugar também faz parte da sua memória. Ou seja, entende-se aqui que esses elementos culturais fazem parte da matéria-prima trabalhada pela imaginação e criatividade do sujeito criativo e por meio de sua linguagem artística, a expressão pode se tornar uma obra.

### **A relevância do processo criativo como metodologia subjetiva**

No nosso desafio de tentar compreender o processo de criação nas várias esferas de reflexão, chegamos à terceira fase, que trata do processo criativo, no sentido mais individualizado, pois procura compreender a metodologia de criação que o sujeito criativo realiza na sua própria vida, aqui, pontualmente direcionados para a expressão artística. Interagimos constantemente com todos os elementos mencionados até agora, mas ainda é preciso entender como se desenvolve o processo internalizado. Para isso, vamos pensar um pouco sobre a noção de criatividade explicada por Marina:

A palavra criar significa produzir intencionalmente novidades valiosas. Antes, a criatividade era explicada como uma espécie de dom que você tinha ou não tinha. Agora sabemos que a criatividade é um hábito e que deve ser aprendida, por isso é tão importante na educação promover esse hábito. Parece um pouco absurdo que novidade, inovação, originalidade sejam um hábito (MARINA, 2018, p. 2).

Desse modo, entende-se que a tarefa do sujeito criativo, embora flua em meio a situações inesperadas, lugares aleatórios, como local de nascimento, entre outros vários elementos, só funciona se esse sujeito decidir por isso, ou seja, buscar a confirmação em si mesmo. Que ele levará sua expressão artística como uma profissão de vida.

A criatividade pode ser estimulada, mas mais do que isso, precisa ser nutrida, mantida. O conceito de gênio, nesse cenário, não tem mais a mesma força. Hoje se sabe que uma grande ideia ou uma técnica virtuosa já não são elementos essenciais para uma vida fértil na expressão do sujeito criativo – é preciso mais, é preciso alimentar em si a vontade de criar. É necessário acender a chama da vela. Bachelard (1975, p. 66) afirma que “a chama é criativa aqui. Ele nos entrega a intuições poéticas para nos fazer participar da vida ígnea do mundo. A chama é então uma substância viva, uma substância poética.”

É verdade que os elementos fazem parte da nossa vida, mas sem dúvida o fogo é o que mais se associa à imaginação. É uma metáfora em nossa cultura. É a luz que se faz o elemento que amamos e que nos permite correr riscos.

Como quem anda sobre as brasas, o sujeito criativo passa continuamente a caminhar sobre elas, correndo o risco de se queimar, mas nunca perdendo a oportunidade de se sentir vivo, quando, dando um novo passo nas brasas, aprende-se mais, pois é preciso correr riscos na vida para desenvolver sua expressão. “Só a linguagem poética pode ter tal audácia. Estamos verdadeiramente no domínio da imaginação livre e criativa” (BACHELARD, 1975, p. 75).

O círculo dos elementos culturais e das linguagens visuais se expande cada vez mais e, com cada vez mais ferramentas, é possível ampliar o leque de possibilidades criativas, atuando em relação a diferentes ambientes e diferentes linguagens.

A pintura há muito deixou de ser a única linguagem expressiva, o que é muito útil - uma ideia pode ser expressa por outros meios que criam imagens, como fotografia, vídeo, etc. Pois bem, o mais importante é que o sujeito mantenha viva a vontade de criar, ou seja, o movimento, a ação performática do sujeito criativo. Assim, como numa dança ritual em torno da estaca, Bachelard (1975, p. 66) afirma que: “A vida é um fogo. Para conhecer sua essência, é preciso arder em comunhão com o poeta.” Desta forma, que sigamos buscando criar iluminando os campos de compreensão deste processo fascinante. Este processo é verdadeiramente a luz que guia os ca-

minhos de quem cria. E isso pode ser trabalhado para funcionar da melhor maneira possível para cada um.

Segundo o autor, “da vela a lâmpada, há, para a chama, algo como uma conquista da sabedoria. A chama da lamparina está agora disciplinada graças à engenhosidade do homem. É, totalmente, por seu ofício, simples e importante, doador de luz” (BACHELARD, 1975, p. 22). Há verdade nisso, temos que manter a chama acesa em nossa mente. E alimentar o fogo com o combustível que queremos.

A criatividade é a imaginação domesticada pelo sujeito criativo.

### **A relevância do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty e como este se desenvolve no campo da imagem – uma pequena observação sobre o processo criativo de Cézanne**

Concluiremos nossa reflexão falando brevemente, porem, de forma incisiva, sobre como o trabalho e a ato criativo de um artista pode ser entendido com um viés filosófico. Por anos estudamos o trabalho de Paul Cézanne, artista francês pós-impressionista, grande precursor do Cubismo. Toda a obra de Cézanne de desenrola em torno de sua relação pessoal com o mundo e sua gente, seu local. Maurice Merleau-Ponty foi um autor cujos livros contêm estudos que nos ajudam a entender a necessidade de compreender a percepção do sujeito como parte importante do fenômeno entre o indivíduo e o mundo. O autor afirma que:

Entre a percepção não estética e a estética a diferença não é de natureza ou simplesmente de grau, mas de intensidade. A arte intensifica expressamente certas estruturas do mundo percebido ordinário [...] a percepção estética não rompe com nossa percepção natural, ordinária; Ao contrário, o que faz é refiná-lo, desenvolvê-lo, recuperá-lo e desdobrar todas as suas possibilidades expressivas, cognitivas e criativas. Ela atende o implícito, trabalha as latências, desdobra o retraído (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71-72).

A razão para buscar essa compreensão do olhar de Cézanne é entender como é possível criar uma obra artística de forma concreta e profunda, mas ainda, entender os conflitos do sujeito criativo. A gran-

de dúvida de Cézanne que deu título ao artigo de Merleau-Ponty de 1960 diz respeito ao fato de que o artista estava tentando transformar o mundo que viu, ou seja, sua visão de mundo, em uma imagem pintada, e como não conseguia – pois, na verdade, isso é impossível – o artista ficava permanentemente frustrado e com dúvidas sobre sua vocação. Segundo o autor, sobre o que este artista disse:

A pintura era seu mundo e sua forma de existir. Ele trabalhava sozinho, sem alunos, sem admiração da família, sem incentivo da crítica. Ele pinta na tarde do dia em que sua mãe morreu. Em 1870, ele pintou em L'Estaque enquanto os agentes o procuravam como refratário. Mesmo assim, ele duvida dessa vocação. Com o envelhecimento, ele indaga se a novidade de sua pintura não veio de um distúrbio visual, se toda a sua vida não foi baseada em um acidente corporal. As incertezas e absurdos dos contemporâneos já respondem a esse esforço. "Pintura de um limpador de latrinas bêbado", disse um crítico em 1905. [...]. Enquanto isso, suas pinturas se espalharam pelo mundo. Por que tanta incerteza, tanto trabalho, tantos fracassos e, de repente, o maior sucesso? (MERLEAU-PONTY, 2004 p. 125).

Desta forma, percebemos nas palavras de Merleau-Ponty o interesse, que partilhamos, em compreender a força criadora de Cézanne, que apesar das dúvidas (infelizmente, justificadas pelo insucesso do seu trabalho em vida, pouco reconhecimento e indiferença de seus companheiros, com exclusão de Camille Pissarro), ele manteve seu trabalho, até os dias de sua morte, implacavelmente, sessão após sessão, na tentativa de converter seu olhar em tela. Mas o que ele queria não era fazer uma cópia, nunca. Sua tentativa foi descobrir as formas clássicas ali e dar aquela dimensionalidade física a um objeto traduzido em plano, por isso as deformidades das maçãs e o escorregamento nos membros das figuras humanas eram propositais - a ideia era como ele dizia, pintar um rosto como um objeto.

Porém, essa imagem mental só é possível de ser entendida se uma pessoa tenta pintar um rosto, já tendo pintado um objeto. É assim uma experiência tão pessoal e individualizada que apenas através da observação e leitura é possível entender o quão profundo aquele ato significava para esse artista. A criação de imagens, para ele, não era

uma forma de terapia, muito pelo contrário: era o que o esgotava, e ao mesmo tempo, o que o mantinha vivo. Era sua chama, sua alma.

**Figura 4** - Paul Cézanne - Cabeça de criança adormecida e rabisco de criança. 1873-76 grafite e carvão sobre papel, página de sketch book 13.3 x 20.8 cm



Fonte: Cezanne Catalogue. Disponível em: <https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=2034>. Acesso em: 28 jul. 2020.

E todas essas imagens geradas por Cézanne e por tantos outros artistas estão, inevitavelmente, ligadas ao mundo de qual fazemos parte, possuindo assim uma história dentro da história, ligada a nossos conhecimentos simbólicos adquiridos ou herdados culturalmente. Embora possa ter sido gerada pela experiência direta com a realidade, quando se cria, colocamos na imagem várias referências que fazem parte do nosso arquivo mental. Por isso, o olhar muitas vezes é contaminado por elementos que já fazem parte desse arquivo, mesmo que o sujeito criativo não se dê conta disso.

**Figura 5** - Paul Cézanne. Vista de L'Estaque 1881-84.  
Crayon preto e carvão sobre papel, 30 x 22 cm



Fonte: Cezanne Catalogue. Disponível em: <https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=2493>. Acesso em: 28 jul. 2020.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **La llama de una Vela**. Caracas: Monte Avila Editores C.A, 1975.
- BENJAMIN, Walter. **Libro de las Paisajes**. Madrid: Ediciones Akal, S.A, 2005.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 1995.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los Símbolos**, Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Logique de la Sensation**. Paris: éditions de la différence. 1981.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Mesetas**. Valencia: Pre-textos, 1994.
- EHRENZWEIG, Anton. **El orden oculto del arte**. Barcelona: Labor, 1973.
- ELIADE, Mircea. **Mefistófeles y el andrógino**. Barcelona: Kairós, 2001.
- MARINA, José Antonio. **Educación En La Creatividad - Entrevista De Tomás Val**. 2018. Disponível em: <http://www.joseantoniomarina.net/wp-content/uploads/Educacion-en-la-creatividad1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SOUZA, Helio Augusto Godoy de; KUBOTA, Renan Carvalho. A imagem figurativa Estéreo 3D: representação do espaço e “Umwelt” humano. **Revista Sessões do Imaginário**, n. 28, ano XVII, 2012/2. Revista do Programa de pós-graduação em Comunicação Social da PUC-RS, Rio Grande do Sul.
- UEXKÜLL, Thure Von. A Teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. **Revista Galáxia**, n. 7, abril 2004, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica - PUC-SP, São Paulo.



# Arte urbana e escola: práticas de letramento e grafiteagem de alunos do ensino médio no interior do Rio Grande do Norte

**Ritonio Fernandes Barros<sup>1</sup>**

**Aline Almeida Inhoti<sup>2</sup>**

O objetivo geral desta pesquisa é analisar como o grafite contribui para a prática de letramento escolar e incentiva o protagonismo do aluno, dando visibilidade à realidade escolar localmente situada e voz aos alunos socio-culturalmente marginalizados, em um município no interior do estado do Rio Grande do Norte. Ressaltamos que este trabalho tenta estabelecer conexões com estruturas sociais menos facilmente observáveis (por exemplo, as práticas de linguagem fora da sala de aula), como possibilidade de reflexão do saber-fazer discente. É por meio do poder de impacto causado pelo grafite em determinados espaços que surgiu o interesse e a necessidade de estudar e pesquisar sobre sua utilização dentro do espaço escolar.

Um ponto de relevância da pesquisa se faz pelo fato do grafite, além de ser um importante veículo de propagação de ideologias, de conhecimento e de interação entre sujeitos e suas culturas, ainda é um estimulante para as experiências educativas a partir do contexto vivenciado pelos alunos. É baseado nesse grau de relevância que a seguinte pesquisa faz uso da grafiteagem no espaço escolar, no sentido de promover a criticidade dos alunos da eletiva e contribuir

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras – Língua portuguesa e suas respectivas literaturas na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Patu. E-mail: ritoniobarros@gmail.com.

<sup>2</sup> Professora assistente do curso de Letras, Campus Avançado de Patu, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Mestre em Letras, área de concentração Linguística e linha de pesquisa em Estudos do Texto e do Discurso pela Universidade Estadual de Maringá. Doutoranda em Letras, área de concentração Linguística e linha de pesquisa em Ensino-aprendizagem de línguas. E-mail: profalineinhoti@gmail.com.

com a prática de letramento escolar, com foco na argumentação de textos dissertativos.

Para a presente pesquisa, embasamo-nos teórica-metodologicamente na Linguística Aplicada e nos Estudos do Letramento (KLEIMAN, 2000, 2005, 2008; SOARES, 1998; STREET, 2006, 2010), na Etnografia da Linguagem (BLOOMMAERT, 2006; FIAD, 2017; LILLIS, 2008) e nos estudos de arte urbana e grafite (LAZZARIN, 2007; SALES, 2007). Desta forma, a geração de dados baseia-se teórica-metodologicamente na Etnografia de Linguagem em Linguística Aplicada, cuja observação participante continuada entende o letramento como prática social. Especificamente, os instrumentos utilizados para a realização desta pesquisa são: aplicação de um questionário semiestruturado com os alunos da eletiva; coleta das produções artísticas dos alunos desde a escolha dos temas até os desenhos feitos; produção e análise de textos dissertativos-argumentativos sobre o uso do grafite na escola.

### **Contexto situado: o letramento escolar no interior do RN**

A presente pesquisa tem como momento e cenário interacionais uma escola ambientada em uma pequena cidade localizada na mesorregião do Oeste Potiguar do estado do Rio Grande do Norte, na região Nordeste do Brasil. A cidade ocupa uma área de 100,073 km<sup>2</sup> e é cercada por morros, montes, várzeas, lagos, onde a vegetação predominante é a caatinga. Cidade essa que foi emancipada em 19 de dezembro de 1963, e hoje conta com uma população aproximada de 3.500 habitantes. Grande parte da população se mantém da agricultura, sendo uma das maiores fontes de renda para as famílias do município.

Os habitantes desse pequeno lugar vivem uma vida aparentemente pacata, é absolutamente comum ver pessoas nas calçadas de suas casas, conversando e rindo. O hábito de “colocar o papo em dia”, ou seja, estar atualizado nos assuntos do cotidiano, é rotineiro no fim das tardes, quando as pessoas se reúnem para tomar um café

e contar suas histórias. Outro fator que torna a cidade tranquila é o baixo índice de violência e assalto.

**Figura 1** - Cidade cercada de montes e morros



Fonte: Arquivo pessoal.

A história do lugar teve seu início com o desenvolvimento de um povoado chamado Várzea da Caatinga, ainda no século XX, às margens do riacho Caatinga, o que ocasionou o surgimento da primeira escola no ano de 1935. De início, as primeiras aulas aconteciam nas casas dos familiares, e quem ministrava as aulas era o Sr. Joaquim de Paiva Menezes. Mesmo diante do esforço do Sr. Joaquim em ministrar as aulas nas casas do povoado, a escola só passou a ter um maior reconhecimento no ano de 1959, ano que passou a se chamar Escola Isolada Várzea de Santo Antônio.

Tamanho reconhecimento teve início devido à construção da escola, construção essa que contava em sua estrutura com uma sala de aula e um quarto que servia de moradia para o Sr. Antônio Gomes, que foi o professor na época. A escola oferecia da alfabetização até o 2º ano do Fundamental, que funcionava no mesmo turno e sala. No ano de 1963, a escola passou por uma ampliação em sua estrutura e ensino, sendo chamada de Escola Reunidas, oferecendo o Ensino Fundamental de 1º a 5º ano, tendo como diretora a Sra. Maria Eulália.

Somente após a emancipação do povoado de Várzea da Caatinga é que a Escola Reunidas teve seu nome modificado. Mesmo com tantas mudanças, o ensino ainda era de forma tradicional, fazendo uso da palmatória como forma de disciplina e com um conhecimento centrado apenas no professor. Na época, os alunos não recebiam nenhum tipo de material didático ou merenda escolar, sendo tudo custeado pelos pais dos alunos.

Atualmente, a escola pública é a única no município que oferece o ensino fundamental II e médio. Conta em sua estrutura com: biblioteca; sala de vídeo; laboratório de ciências e sala de recursos multifuncionais e oferece também aos seus alunos materiais escolares, aulas preparatórias para o exame nacional do Ensino Médio, proporcionando assim uma melhor qualidade no ensino de crianças e jovens que residem na zona urbana e rural. Vale ressaltar que quase metade do alunado da escola é composto por alunos vindos da zona rural.

Este dado potencializa a escola e a educação engloba fatores valiosos para a comunidade, tanto por se tratar da única escola pública com ensino fundamental II e ensino médio, como por ser um lugar que tem oferecido oportunidades a famílias carentes da cidade e da zona rural. Famílias que possivelmente não teriam oportunidades à educação caso não houvesse a presença da escola, pois não teriam condições de manter seus filhos em escolas particulares, e ao mesmo tempo não teriam como custear os estudos de seus filhos em escolas públicas em cidades vizinhas devido aos gastos com locomoção.

Pensar hoje essa escola pública como única em um município do interior do Rio Grande do Norte nos faz chegar à indagação de como ela está contribuindo com o ensino e se as práticas de letramento escolar, nessa instituição, fazem sentido na vida dos seus alunos, sendo ela a única oportunidade que a grande maioria desses discentes tem de frequentar uma escola em seu próprio município. Este questionamento nos mobiliza ao pensarmos, também, como o ensino é abordado diante desses alunos vindos de famílias carentes e que uma boa parte destas famílias deixaram os estudos para trabalhar e sobreviver da agricultura, na época era a única opção

que tinham. Poucas famílias podiam manter seus filhos em uma escola, isso devido aos recursos e falta de instituições escolares.

Outro ponto indagador é pensar de que forma esses alunos estão absorvendo os conteúdos trabalhados pelos professores, sendo que os mesmos estão vindo de situações e contextos diferenciados do que a escola tem oferecido.

Dessa maneira, entendemos que a escola precisa ampliar seus olhares para o contexto social vivenciado fora do espaço escolar. Valorizar, assim, não apenas o ensino ministrado nas escolas, mas também utilizar as experiências e o conhecimento que esses alunos adquiriram em convívio com seus parentes, amigos, no lugar onde vivem, e com o que já receberam a partir de uma cultura e envolvimento com determinados grupos que acabaram construindo valores nesses alunos. Entendemos que a escola precisa unir seus métodos de ensino ao aprendizado que os alunos adquiriram por meio de situações sociais e que trazem para dentro da sala de aula.

Pode-se afirmar que a escola, a mais importante das *agências de letramento*, preocupa-se não com o letramento, prática social, mas com apenas um tipo de prática de letramento, qual seja, a alfabetização, o processo de aquisição de códigos (alfabético, numérico) processo geralmente concebido em termos de uma competência *individual* necessária para o sucesso e promoção da escola (KLEIMAN, 2008, p. 20, *grifos da autora*).

Vemos assim que a escola é vista como uma das mais conceituadas agências de letramento, e que é absolutamente comum à mesma se preocupar apenas com o processo de aquisição de conteúdos condizentes à alfabetização e decodificação. O que acaba ocasionando um esquecimento do letramento como prática social, e de como esses alunos chegam à escola constituídos de outros letramentos que são produzidos por outras agências como é o caso da igreja, família, trabalho, de um grupo de amigos e assim por diante.

O que se observa ao longo dos anos é que a instituição escolar não conseguiu transpor os muros dos currículos didáticos, de modo a desenvolver propostas de ensino por meio das quais o sujeito amplie suas competências de uso da língua. Desse modo, centrando o ensino na aquisição de um padrão de língua [...] (FERNANDES, 2015, p. 29).

Embora haja diversas agências de letramento, a escola ainda é vista como uma das mais importantes, se não a mais importante de todas, fazendo assim com que a realidade na qual o sujeito está inserido seja ignorada. Isso acontece devido à escola ter suas práticas de ensino pautadas em um letramento dominante, objetivado a partir da escrita e de elementos linguísticos para que o aluno possa aprimorar seus conhecimentos, tornando-se assim um sujeito alfabetizado.

É por considerar a escola como um espaço institucionalizado de produção, circulação e manutenção de saber(es) (STREET, 2006, 2010) e cientes do papel reflexivo, crítico, formativo e humanitário da arte urbana (LAZZARIN; 2007), sentimo-nos desafiados a pesquisar, em uma escola pública no interior do Rio Grande do Norte, a arte, por meio do grafite, nas práticas de letramento escolar de alunos do Ensino Médio. Vejamos no tópico a seguir a história do grafite como arte urbana.

### **A história do grafite**

O grafite surgiu dentro da cultura *Hip Hop* e teve sua marca inicial por volta dos anos setenta em Nova Iorque. Honorato (2008/2009, p. 5) coloca que grafite e pichação se distinguem, mas que ao mesmo tempo se manifestam visualmente. Os membros da cultura *Hip Hop* perceberam que o grafite era/é um forte elo em outras formas de manifestações gráficas, servindo como ferramenta de protestos aos regimes governamentais nas décadas de 60 e 70.

O autor ainda acrescenta que a intenção do grafite era de protestar contra regras e regimes ou de se manifestar socialmente em relação a uma pessoa ou grupo, o que ocasionou nas décadas seguintes uma maior propagação pelas grandes cidades do mundo, tornando essa manifestação mais comum e presente no cotidiano das pessoas, e se tornando uma importante ferramenta de luta e de busca por melhorias e dignidade. Para melhor compreensão, vejamos o que disse Lazzarin (2007):

O grafite é uma forma de inscrição urbana com origens no movimento da contracultura, iniciado na década de 1960. Desde o início, o grafite está ligado à contestação política e ideológica e a movimentos de afirmação identitária (LAZZARIN, 2007, p. 62).

Assim sendo, o grafite, ou arte urbana como também é conhecido, teve como objetivo, desde o início, tratar sobre questões sociais e reivindicar direitos e lutar por igualdade dos sujeitos. Historicamente, esses movimentos de contracultura iniciados em 1960 em vários países da Europa se espalharam para os outros continentes e chegaram aos Estados Unidos da América, sendo praticado por jovens da periferia que queriam se expressar e terem voz perante a sociedade.

Segundo Lazzarin (2007, p. 62), “nos Estados Unidos, o grafite é usado como uma forma de afirmação das comunidades negra e latina, confinadas em seus respectivos guetos, em Nova York, nos bairros do Bronx e do Brooklin”. O grafite cada vez mais foi ganhando espaço e surgindo de maneira bastante expressiva nas ruas e muros americanos. Sobre a função do grafite, Sales (2007) afirma:

[...] tinham como finalidade a exposição de críticas e ideias, além de serem um meio de denúncia e demarcação da presença de determinados indivíduos nos diversos lugares por onde passavam. A característica principal desse tipo de escrita é a espontaneidade, manifestada, geralmente, numa linguagem direta e vilipendiosa (SALES, 2007, p. 10).

O grafite sempre foi uma prática que se caracterizou pela espontaneidade, pela linguagem e pelo estilo próprio de seus praticantes com a finalidade de provocar seus leitores por meio do contexto e de ideias que causem reflexão. Para isso, Barbosa (2003) enfatiza que:

Por meio da Arte é possível desenvolver a percepção e a imaginação, aprender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo ao indivíduo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada (BARBOSA, 2003, p. 23).

Isso nos mostra que a arte não é capaz apenas de promover a imaginação, mas que há uma finalidade ainda mais específica que é a de recriar uma realidade e também de modificar por meio da criticidade o espaço utilizado.

É por meio da ciência de que há, no mundo globalizado e tecnológico, novas formas de organização social (BLOMMAERT, 2006) e, conseqüentemente, novos modos de organização em sala de aula, que realizamos este trabalho. Oportunizar o protagonismo do aluno por meio de expressão artística e deixar a posição centralizadora do professor-detentor do saber para coparticipativo no processo de construção do conhecimento possibilitou que a relação professor-aluno, aluno-aluno e aluno-texto fosse produtiva, além de dar visibilidade à realidade escolar localmente situada e voz aos alunos socio-culturalmente marginalizados.

O próximo tópico aborda a definição de letramento como prática social e problematiza as definições reducionista e instrumentalistas sobre a alfabetização. Para, então, prosseguirmos com a análise dos textos dissertativos-argumentativos produzidos pelos participantes da pesquisa.

### **Definição de letramento e sua relação com alfabetização**

O termo letramento ainda é considerado por muitos como um termo novo, cuja origem advém da palavra *literacy*. No entanto, não devemos nos enganar ao achar que para ser considerado alguém letrado basta apenas saber ler e escrever, mas saber fazer uso dessa leitura e escrita de forma competente dentro do âmbito social. Por se tratar de um conceito novo, o letramento ainda é um termo bastante confundido e comparado com a alfabetização. É comum e frequente a ocorrência dessa comparação ou troca de um termo pelo outro. Referente a essa comparação, Kleiman (2005, p. 11) nos diz que “o letramento não é alfabetização, mas a inclui. Em outras palavras, letramento e alfabetização estão associados”.

Podemos compreender, então, que o letrar não é o mesmo que alfabetizar, mas que um não pode ser concebido sem o outro, e assim

os dois estão plenamente associados, mas isso não significa que estejam sendo a mesma coisa. Para melhor distinguir o letramento da alfabetização, Soares (2003) diz:

Embora correndo o risco de uma excessiva simplificação, pode-se dizer que a inserção no mundo da escrita se dá por meio da aquisição de uma tecnologia – a isso se chama alfabetização, e por meio do desenvolvimento de competências (habilidades, conhecimentos, atitudes) de uso efetivo dessa tecnologia em práticas sociais que envolvem a língua escrita – a isso se chama letramento (SOARES, 2003, p. 90).

Diante dessa explicação, podemos assim entender que a alfabetização se dá a partir de mecanismos tecnológicos que possibilitam a introdução da escrita na vida de cada pessoa. Já o letramento é quando a pessoa faz uso dessas tecnologias em situações sociais envolvendo a escrita. Além disso, “a palavra ‘letramento’ nasceu para caracterizar aquele que sabe fazer uso do ler e do escrever, que responde às exigências que a sociedade requer nas práticas de leitura e de escrita do cotidiano”, conforme ainda aponta Soares (2010, p. 39).

A autora, ao usar a expressão: “fazer uso do ler e do escrever”, está se referindo ao indivíduo saber interagir com diferentes textos, extrair desses textos seus variados significados e em qual contexto eles estão inseridos. E por mais que o indivíduo tenha tido contato com a leitura e escrita, ele pode não saber ler e escrever; mesmo que seja considerado como sendo analfabeto por não saber dominar de maneira considerada, pela escola, competente quanto à escrita e leitura, ele pode ser alguém letrado. Essa afirmação pode ser ainda mais esclarecida diante do que Soares (2010) menciona:

[...] um adulto pode ser analfabeto, porque marginalizado social e economicamente, mas, se vive em um meio em que a leitura e a escrita têm presença forte, se se interessa em *ouvir* a leitura de jornais feita por um alfabetizado, se recebe cartas que outros leem para ele, se *dita* cartas para que um alfabetizado as escreva (e é significativo que, em geral, dita usando vocabulário e estruturas próprios da língua escrita), se pede a alguém que lhe leia avisos ou indicações afixados em algum lugar, esse analfabeto é, de certa forma, **letrado**, porque faz uso da escrita, envolve-se em práticas sociais de leitura e de escrita (SOARES, 2010, p. 24, *grifos da autora*).

Isso reforça ainda mais a ideia de que mesmo não tendo o domínio da escrita e da leitura, ainda sim o sujeito pode ser letrado, isso porque o que realmente identifica se ele é letrado ou não, não será o domínio que o mesmo tem com a escrita e a leitura, mas é o contexto e a relação que se tem com determinados textos. Vejamos outro exemplo em que o letramento pode acontecer sem que necessariamente ocorra a alfabetização:

Da mesma forma, a criança que ainda não se alfabetizou, mas já folheia livros, finge lê-los, brinca de escrever, ouve histórias que lhe são lidas, está rodeada de material escrito e percebe seu uso e função, essa criança é ainda "analfabeta", porque não aprendeu a ler e a escrever, mas já penetrou no mundo do **letramento**, já é, decerto forma, **letrada** (SOARES, 2010, p. 24, *grifos da autora*).

Vemos que o letramento tem um sentido ainda mais amplo do que alfabetizar, pois letrar não se trata apenas de uma estrutura ou técnica, mas de como acontecem às relações de sentido dentro e fora dos textos, em diferentes práticas sociais. Angela Kleiman (2005, p. 5) ressalta que o letramento é um conceito utilizado para se referir à língua escrita em seu uso não apenas no contexto escolar, mas também em outros lugares, isso devido à escrita estar presente não apenas em espaços educacionais, mas também em lugares como: comércios, propagandas, oficinas, no trânsito e em diversos outros ambientes que necessitam da escrita.

Sabendo que a escrita está presente em diversos lugares e que isso é tão comum que às vezes nem chegamos a notar, podemos assim entender que cada local pode fazer uso da escrita de forma distinta. O que nos faz perceber que para compreender essa complexidade é preciso de métodos que foquem nessas modificações, seja de local para local, seja de indivíduo para indivíduo, seja de situação vivenciada para situação vivenciada. Por isso, Kleiman (2005) traz dois exemplos que servem para esclarecer melhor como a escrita se modifica em relação a lugares diferentes:

Se você mora em uma grande cidade, um trabalho que pode ser feito com seus alunos para dirigir os olhos e a atenção deles para as

funções da escrita é um passeio-leitura pelo bairro, anotando tudo o que estiver escrito: placas, folhetos, avisos, letreiros. Mas se você mora em zona rural, talvez não haja muita presença da escrita ao redor, para ser anotada num passeio-leitura. Nesse caso, o objetivo pode ser outro: descobrir lugares que se beneficiariam com placas e letreiros escritos, como: “É proibido jogar lixo!”, “Perigo!” e outros (KLEIMAN, 2005, p. 6).

Diante dos dois exemplos citados acima, percebe-se que o professor pode fazer uso de dois métodos diferentes para que os alunos absorvam de forma mais prática o conteúdo ministrado. Porém, vale frisar que o letramento não se trata de um método como afirma Kleiman (2005, p. 11), isso muitas vezes acontece devido ao letramento ter chegado no âmbito educacional e que acabou sendo interpretado como sendo método.

É diante deste conceito de letramento que o tratamos como práticas sociais de uso da escrita que atuam dentro e fora da escola. Dessa forma, podemos retomar e associar a visão do grafite como uma arte que possibilita conscientizar e envolver problemáticas sociais fora da escola primeiramente, para, então, refletir a prática de linguagem do grafite dentro da escola, principalmente no que tange à argumentação escrita neste contexto situado.

Trabalhar com a língua portuguesa apenas em seu aspecto gramatical ou olhar o texto como objeto de estudo ainda é tradição nos estudos sobre escrita escolar (FIAD, 2017). A Etnografia da Linguagem na Linguística Aplicada cada vez mais vem lançando olhares outros sobre a escrita no sentido de distanciar a supremacia da escrita em detrimento a oralidade, em questionar a visão de supremacia dos textos das classes dominantes em relação às classes historicamente e socialmente menos privilegiadas e entender o letramento como questão social (LILIS, 2008).

Dessa forma, não se deve e nem pode caracterizar o letramento apenas como uma prática presente no espaço escolar, mas como um conjunto de atividades que estejam inteiramente ligadas aos ambientes extra sala de aula e que façam parte do contexto em que o aluno esteja inserido.

Um conjunto de atividades que se origina de um interesse real na vida dos alunos e cuja realização envolve o uso da escrita, isto é, a leitura de textos que, de fato, circulam na sociedade e a produção de textos que serão lidos, em um trabalho coletivo de alunos e professor, cada um segundo sua capacidade (KLEIMAN, 2000, p. 238)

Não podemos assim tratar o letramento de maneira distante da realidade dos alunos, ou considerar apenas as práticas de letramento exercidas no contexto escolar, mas considerar o contexto vivenciado pelo aluno. Desde o contexto familiar até o contexto das ruas, valorizamos o que o aluno lê diariamente e com quais tipos de texto esse aluno está envolvido, tanto na produção quanto na leitura.

O uso da leitura em sala de aula é uma prática de letramento, historicamente privilegiada em sua sociedade que visa à escrita em detrimento à oralidade, em um jogo de forças e de poder cujas “práticas de letramento são constitutivas da identidade e da personalidade” (STREET, 2006, p. 466). Pensar as práticas de letramento, pensamento este que lidera os estudos e pesquisas sobre o letramento em nosso país, nos dá a certeza da importância da interação do sujeito com o mundo a sua volta, e que esse mundo constitui esse sujeito, contribuindo e possibilitando que as práticas de letramento ocorram.

O que quero dizer com isso é que, quaisquer que sejam as formas de leitura e escrita que aprendemos e usamos, elas são associadas a determinadas identidades e expectativas sociais acerca de modelos de comportamento e papéis a desempenhar (STREET, 2006, p. 466).

Compreendemos que, não importa onde as formas de leitura e de escrita estão sendo aprendidas ou utilizadas, elas sempre terão em seus resultados reflexos da identidade do sujeito, da relação social que o indivíduo desenvolveu e do contexto em que está inserido. Mesmo havendo essa amostra de identidade dos sujeitos dentro da escrita e da leitura, em algumas situações o indivíduo pode ou não se adequar e se tornar sujeito nas mais variadas práticas de letramento.

## **Análise de textos dissertativos-argumentativos**

Conforme já abordado, o olhar circunstanciado da pesquisa realizou-se em uma escola localizada no interior do Rio Grande do Norte com alunos que cursavam o ensino médio e matriculados na disciplina eletiva de Arte. Detalhadamente, os discentes responderam a um questionário semiestruturado com oito questões sobre a escola e sobre o entendimento que cada um tem em relação ao grafite. Feito isso, os alunos selecionaram imagens que tinham relação com os resultados obtidos no questionário e que estavam diretamente ligadas ao contexto no qual estão inseridos.

Em sequência, cada aluno produziu um texto dissertativo-argumentativo motivados com a seguinte questão: “você acredita que o grafite pode ser um conteúdo aplicado na disciplina de Arte?”. Em seguida, foram escolhidos espaços e paredes com maior circulação dos alunos, pais de alunos, professores e direção da escola para, por fim, os alunos iniciarem aos grafites nos locais escolhidos. Essas práticas e atividades serviram como corpus da pesquisa, e a partir de aspectos gerais e contextuais houve a busca pela compreensão de quais efeitos positivos e/ou negativos ocorreram individualmente e coletivamente desde o contato com a teoria, com a prática do grafite e com a escrita do texto dissertativo-argumentativo, especificamente no que se refere ao letramento escolar do aluno.

Tais atividades e ações aconteceram na tentativa de amenizar atos de vandalismo e degradação do espaço escolar, além de entender a grafiteagem como uma ferramenta que atrai a atenção dos jovens, motivando-os para uma maior permanência no espaço escolar e a desenvolverem seus conhecimentos a partir do convívio com os colegas e da troca de saberes. Outro fator importante para o uso da grafiteagem na escola está diretamente ligado ao despertar crítico dos alunos da eletiva. Sendo que o grafite impulsiona diretamente essa ligação do contexto social e ideológico dos alunos, ele propicia, assim, uma motivação para que os estudantes expressem nos seus trabalhos artísticos o que sentem, pensam e como eles mesmos se constituem socialmente.

Ao todo, foram realizadas 26 produções textuais, em que os alunos puderam teorizar e argumentar, expondo suas opiniões acerca do grafite e das experiências diante das produções na escola. Dos 26 textos, foram escolhidos para este trabalho 2 textos, e a escolha se deu devido a serem textos que podem contribuir para uma análise mais aprofundada, por apresentarem aspectos relevantes a serem destacados quanto à temática, aos elementos estruturais, gramaticais e também porque apresentam um leque de possibilidades que nos permite compreender como o grafite contribui para o protagonismo do aluno.

A escolha da tipologia textual dissertativa-argumentativa como parte integrante do *corpus* se deu por ser um texto frequentemente abordado nas salas de aula no ensino médio e declarado, pelos discentes, ser um texto cuja produção escrita faz parte das suas práticas de linguagem dentro da escola.

Assim, os alunos poderiam desenvolver melhor seus argumentos, sendo que se trata de um texto que a grande maioria consegue dominar. Além de dar possibilidades de desenvolverem a argumentação escrita, o que também possibilitaria encontrar no discurso desses alunos fatores culturais, sociais, familiares, religiosos, dentre outros. Sobre isso, Street (2010) nomeia de “dimensões escondidas”, em que:

o escritor determina quem ele é como um sujeito situado ao apresentar seu texto/tese, etc. Não está apenas apresentando dados de forma supostamente objetiva, como muitos alunos podem ter sido levados a acreditar até essa fase (e depois dela); em vez disso, seu próprio *habitus* está presente no texto (STREET, 2010, p. 558).

Street (2010), ao citar o *habitus* como fator presente na escrita, se refere que ao escrever não estamos apenas usando um mecanismo de símbolos, mas também estamos expressando o que somos, e deixando isso evidente nas entrelinhas do texto.

Aquilo que apontamos como dito no texto deve ser respaldado pelo que, de fato, consta lá. Na sua superfície ou nas entrelinhas. Deve estar autorizado pela presença de uma palavra, de uma expressão, de um sinal qualquer. Do dito é que se parte para o não dito; ou para os diferentes tipos do dizer implícito (ANTUNES, 2010, p. 79).

**TEXTO 1****Aluno X****Titulo: você acredita que o grafite pode ser um conteúdo trabalhado na eletiva de artes?**

Falar sobre a importância dessa manifestação artística em espaços públicos. Trazer o grafite para escola nos ensina muitas coisas, entre elas que é "preciso na educação mais fazer do que falar". Para resolver questões sociais de suma importância para a cidade. Outra lição importante foi que as escolas precisam de autonomia pedagógica e administrativa para realizar escolhas e mudanças.

O grafite aproxima gerações a criança, o jovem e o adulto através dos espaços em que a arte transita. Na escola temos a possibilidade de adentrar debates, reflexões e construir muitas aprendizagens. Poderíamos explorá-lo em plenitude, através da interlocução, o espaço se torna próximo da criança e do jovem, ultrapassando a frieza dos prédios escolares.

O grafite pode ser trabalhado tanto em sala ou aula como em campo. As aulas teóricas podem ser trabalhadas com slides e etc. A prática é trabalhada os desenhos na escola. O meu desenho foi o filtro dos sonhos, onde podemos colocar todos os nossos sonhos, mesmo estando na escola.

Desta forma, não escrevemos aleatoriamente, pois todo enunciado apresenta um sentido muito mais amplo e profundo, o que nos faz pensar que escrevemos aquilo que nos constitui. A seguir, apresentaremos as dissertações dos alunos e iniciaremos o olhar investigativo e analítico sobre e para o texto. Ressaltamos que o trabalho, em respeito aos seus participantes e de acordo com a ética de pesquisa, mantém o anonimato dos alunos.

No texto 1, percebemos que o aluno X elabora seu texto com 3 parágrafos. Logo na primeira linha do 1º parágrafo o aluno é enfático ao citar que o grafite é importante por se tratar de uma manifestação artística. Dessa forma, o que podemos perceber é que esse aluno traz em seu discurso o grafite como arte. Outro ponto que o aluno destaca ainda no 1º parágrafo é que trazer o grafite para o contexto escolar dá possibilidades aos alunos de uma melhor aprendizagem, evidenciando que o grafite pode ser um meio de sair da teoria direto para a prática e ser uma ferramenta que pode auxiliar nas resoluções que dizem respeito à questões sociais.

Ao que nos parece, o aluno X demonstra no 1º parágrafo um discurso de insatisfação com questões ligadas à educação. Essa percepção surge justamente no momento que o mesmo faz a seguinte citação: *preciso na educação mais fazer do que falar*. Percebemos esse tom de indignação devido aparentar um discurso mais aproximado da oralidade. Um outro motivo aparente seria as aspas, com a intenção de chamar a atenção para a frase.

Isso nos fez perceber que possivelmente esse aluno se mostra incomodado com questões que dizem respeito às medidas e ações tomadas por aqueles que mediam essa educação. Fica ainda mais clara a intenção do aluno no texto quando ele finaliza o parágrafo dizendo: *as escolas precisam de autonomia pedagógica e administrativa para realizar escolhas e mudanças*. Mostra, assim, que a escola precisa fugir de certos padrões do que é “Certo” ou “Errado”, e ser mais autônoma.

Essa fuga de padrões muitas vezes está ligada às necessidades que os alunos sentem de atividades em que possam ficar mais à vontade para produzir, reconhecendo-se nas produções escolares, com foco em um saber-fazer e não apenas na estrutura dos textos.

o trabalho deve privilegiar a construção conjunta do conhecimento sobre o discurso escrito, por meio da participação ativa dos alunos, tanto como autores quanto como leitores e lendo os seus textos criticamente, buscando adequá-los às expectativas do seu público-alvo e a seu propósito comunicativo (SOARES, 2009, p. 44).

Soares acaba evidenciando que o trabalho pedagógico precisa ter como foco todo o processo de construção do discurso escrito. Sendo que esse discurso é produzido a partir dos conhecimentos dos alunos, em que cada um deles age ativamente na expectativa de alcance de um determinado público. Pensando nisso, o aluno coloca no 2º parágrafo que: *o grafite aproxima gerações a criança, o jovem e o adulto através dos espaços em que a arte transita*. Ele não só mostra mais uma vez o grafite como arte, mas também o considera como um importante mediador entre as gerações, e que essa mediação independe da faixa etária. Sobre o grafite aproximar gerações, Furtado (2012, p. 219) diz que utilizar a grafiteagem é realizar uma atividade social por meio da qual o ser humano cria e transforma o seu mundo e a si mesmo.

Para o aluno não importa a idade, pois todos têm capacidade de aprender por meio do grafite. Em seguida, porém ainda no 2º parágrafo, o discente X coloca que: *na escola temos a possibilidade de adentrar debates, reflexões e construir muitas aprendizagens. Poderíamos explorá-lo em plenitude, através da interlocução, o espaço se torna próximo da criança e do jovem, ultrapassando a frieza dos prédios escolares*. Percebemos que X compreende a escola como um ambiente que

possibilita aos alunos fazerem reflexões e adquirirem aprendizagens, ao mesmo tempo que reforça dizendo que explorar a grafitegem na escola irá aprimorar as relações sociais dentro deste espaço e tornar o ambiente mais agradável e aconchegante para os alunos.

Já no 3º e último parágrafo, X inicia afirmando que o *grafite pode ser trabalhado tanto em sala ou aula como em campo*. Isso nos faz pensar que X fez essa afirmação devido ter vivenciado na teoria e na prática a experiência do grafite, para isso X acredita que o grafite pode atribuir valores significativos aos alunos. Entendemos que o grafite atribuiu valores a X quando observamos a citação que o mesmo faz no final do 3º parágrafo: *O meu desenho foi o filtro dos sonhos, onde podemos colocar todos os nossos sonhos, mesmo estando na escola*. X coloca uma situação pessoal aparente no final do parágrafo. Em seguida podemos ver o filtro dos sonhos que o aluno X produziu:

**Figura 2** - Filtro dos sonhos produzido por aluno da Eletiva



Fonte: Arquivo pessoal

Para ele, o filtro dos sonhos não tem apenas um sentido simbólico que agrega um valor individual, mas que pode partir de interesses coletivos, em que os demais alunos possam enxergar no desenho a possibilidade e a importância de sonhar. Por fim, X diz que mesmo estando na escola é possível externalizar sonhos. O discente ao fazer essa colocação, se refere, em dimensões ocultas no texto, que

a escola mesmo sendo um espaço onde se desenvolve o processo de ensino e aprendizagem acaba se tornando também um espaço que nos priva de sonhar.

Ressaltamos que X não está querendo apontar que na escola os alunos são impedidos de sonhar, mas que esses sonhos quando não estão diretamente ligados ao contexto educacional eles podem correr o risco de serem ignorados, engessados ou até mesmo afastados da realidade. O que nos possibilita analisar e refletir que em certas medidas existe um distanciamento entre o contexto desse aluno com o contexto da escola.

Notamos o quão importante é, durante a análise, atentar para as afirmações que o aluno faz, o que há por trás de cada palavra e frase, isso porque elas revelam que esse aluno aplica no texto o conhecimento de mundo que o constitui, suas intenções e ideologias, não deixando apenas transparecer uma carga de informações, mas marcas de experiências que resultam em um meio de comunicação com a vida. Blommaert (2006) aborda que uma ideologia, ou determinados aspectos sociolinguísticos nos permitem enxergar tais fenômenos “não como dados, mas como construídos em realidades situadas” (p. 2). Para isso, observamos em alguns recortes desse texto as visões que esse aluno nos apresenta por meio de sua escrita. Diante disso, podemos pensar que:

O ideal é que o aluno consiga perceber que nenhum texto é neutro, que por trás das palavras simples, das afirmações mais triviais, existe uma visão de mundo, um modo de ver as coisas, uma crença. Qualquer texto reforça ideias já sedimentadas ou propõe visões novas (ANTUNES, 2003, p. 81).

Diante dessa afirmação, pode-se compreender que X constrói seu texto a partir da perspectiva de que a arte do grafite tem um valor bastante significativo e que pode desenvolver dentro do espaço escolar novos mecanismos de ensino e aprendizagem, sejam eles através da interação entre os alunos ou por meio de formas diferenciadas do professor ministrar as aulas, ou seja, diferentes metodologias que possam assim proporcionar um ensino de maior/melhor qualidade, atraindo a atenção dos alunos e desenvolvendo um trabalho produtivo.

## TEXTO 2

Aluno Y

**Título: você acredita que o grafite pode ser um conteúdo trabalhado na eletiva de artes?**

O grafite é um tipo de arte que tem como objetivo criticar ou expressar os sentimentos. São pinturas e desenhos feitos nos muros e paredes públicos, diferente de pichação é uma expressão artística com a intenção de interferir na paisagem da cidade, trazendo diferentes ideias.

Esse tipo de arte contemporânea pode trazer grandes avanços para os alunos, onde eles iram aprender uma nova forma de expressar o que está sentindo, ou poderam fazer um grafite que de alguma forma possa ajudar um outro aluno. O grafite pode ajudar muito no entendimento do que é o certo (grafite) e o errado (pichação).

Com a eletiva de artes trazendo o grafite para toda a escola, também será possível conhecer novos alunos com o dom do grafite, sendo uma disciplina não tão formal possa ser que os alunos apresente um interesse maior na sala.

Portanto, o grafite na disciplina de artes pode trazer grandes vantagens para os alunos, eles iram conhecer um novo tipo de arte, conhecer novas materias que seram utilizados e também poderam grafitar na escola, onde vão poder fazer critica ou desenhos para modificar o modelo da escola.

O aluno Y estrutura seu texto com 4 parágrafos e demonstra domínio sobre o conteúdo abordado no título. *O grafite é um tipo de arte que tem como objetivo criticar ou expressar os sentimentos.* Percebemos diante desse trecho que ele inicia abordando o grafite como arte e que essa arte é capaz de expressar criticidade e sentimentos em suas produções. Y traz no primeiro parágrafo uma diferença entre grafite e pichação, o que para nós demonstra que Y compreendeu os assuntos abordados em sala sobre a teoria do grafite, conseguindo assim fazer essa distinção entre ambos.

Ele diz no segundo parágrafo que: *Esse tipo de arte contemporânea pode trazer grandes avanços para os alunos, onde eles iram aprender uma nova forma de expressar o que está sentindo, ou poderam fazer um grafite que de alguma forma possa ajudar um outro aluno.* Observamos que o texto de Y apresenta palavras que gramaticalmente podem ser consideradas, em uma visão normativa da língua, incorretas devido ao acréscimo de letras ou a falta delas. Porém, o que mais nos chama a atenção não é apenas a estrutura do texto e a falta de concordância e conjugação no trecho citado, mas o que esse aluno traz claramente em sua argumentação critérios importantes a serem analisados.

Primeiramente, notamos na sentença citada que esse aluno considera que o grafite pode ajudar no desenvolvimento dos alunos, colocando essa arte como uma forma expressão de sentido e como uma ferramenta de autoajuda. O que nos leva a entender que Y

compreende o grafite como uma ação que liberta, ajudando-os a livrar de males e angústias. É possível analisar que, para Y, o grafite serve não apenas como um difusor de ideias, mas também como um tranquilizante para uma vida conturbada.

Y menciona no 3º parágrafo que *sendo uma disciplina não tão formal possa ser que os alunos apresente um interesse maior na sala*. Sobre isso, entendemos que Y acredita que a eletiva de Artes pode provocar um maior interesse dos alunos, sendo que as aulas da eletiva são mais dinâmicas por se tratar de aulas práticas. Dessa forma, os alunos sairiam de uma rotina de atividades promovidas pela escola e passariam a vivenciar novas experiências promovidas pelas aulas de grafite.

Algo que nos chamou bastante atenção foi quando nos deparamos na análise com o seguinte trecho: *uma disciplina não tão formal*. Esse fragmento nos revela que esse aluno e não somente esse, mas vários, estão inconformados com o ensino em sala de aula, e que conseqüentemente não conseguem corresponder com o planejamento do professor. Esses alunos criticam um contexto de ensino ainda tradicional, em que as aulas são, em sua maioria, monótonas, sendo que não estão se importando com os interesses e conhecimentos dos alunos.

Por último, Y no 4º parágrafo coloca que *o grafite na disciplina de artes pode trazer grandes vantagens*. Ele coloca o grafite como sendo um conteúdo de suma importância na disciplina de Artes, isso por trazer vantagens para os alunos e para o ensino. Entre as vantagens, Y menciona o fato dos alunos *puderam grafitar na escola, onde vão poder fazer critica ou desenhos para modificar o modelo da escola*. Para Y grafitar na escola é algo de grande importância, pois é nela que eles (os alunos) estão constantemente.

Além de Y acreditar que o grafite pode contribuir na modificação do espaço escolar, fazendo assim com que esse lugar seja ainda mais preservado, evitando atos de vandalismo e degradação e valorizando ainda mais ambiente escolar. Ação esta que faz com que a escola chegue a se aproximar do esperado pelos alunos.

## Considerações finais

Durante toda a pesquisa tivemos como temática o grafite enquanto expressão artística, passando pelas aulas teóricas sobre as diferenças entre o grafite e a pichação, a realização das pinturas na escola, até a construção dos textos dissertativos-argumentativos. Tais resultados nos mostraram que esses alunos vivenciam práticas de letramento constantemente, não apenas na escola, mas também em outros ambientes. Outro ponto que conseguimos observar é que esses alunos conseguem compreender os mecanismos de leitura e escrita que são ensinados na escola, mas que mesmo assim acabam em certos momentos se sentindo distantes dos textos escolares e fazendo uso das práticas vivenciadas no cotidiano.

Percebemos diante das produções que os alunos sentiam suas realidades distantes da realidade da escola, o que foi se modificando a partir do contato direto com o grafite e na realização das pinturas, o que ficou expresso nos textos produzidos pelos alunos, em que os mesmos começaram a adquirir um sentimento de pertencimento ao local, onde se sentiram em um espaço mais propício aos jovens, e com características da cultura e realidade desses jovens.

Um outro fator não menos importante que encontramos durante a realização da pesquisa e que observamos diretamente a partir do convívio com os alunos é que o comportamento de alguns alunos foi se modificando na medida que as pinturas iam sendo feitas. Os alunos começaram a valorizar mais a escola; alunos que riscavam as paredes e cadeiras foram se conscientizando a não praticar tais atos; alunos que pouco frequentavam a escola começaram a comparecer assiduamente às aulas; e alunos que não viam valor nenhum na escola passaram a valorizá-la.

Diante disso, entendemos que o grafite contribuiu significativamente como prática de letramento escolar entre os alunos da eletiva de artes, e não só isso, mas que também proporcionou aos mesmos o protagonismo na construção de novos saberes e com um ensino mais eficiente, fazendo uso de métodos menos habituais, facilitando assim uma melhor aprendizagem. Isso porque o grafite foi capaz de gerar interação entre os participantes, fortalecendo o processo de interação social.

Por fim, esperamos que o trabalho cuja relação letramento escolar, protagonismo do aluno e arte seja um estímulo para as escolas estabelecerem o uso do grafite em suas atividades, podendo assim quebrar ainda mais o estigma que se tem em relação à grafiteagem e a relação unilateral professor-aluno. E terceiro porque não damos a pesquisa como pronta e acabada, pois acreditamos que a mesma pode ser aprimorada e conseqüentemente se alcançar novos resultados.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. **Aula de português: encontro e interação.** São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

ANTUNES, Irandé. **Análise de textos: fundamentos e práticas.** São Paulo: Parábola, 2010.

BARBOSA, Ana Mãe (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte.** 2 ed. São Paulo: Cortez, 2003.

BARROS, Ritônio Fernandes. **O grafite na escola e as práticas de letramento escolar de alunos do ensino médio.** Trabalho de Conclusão de Curso. UERN, Patu, 2019.

BLOMMAERT, Jan. **Language Ideologies and Power.** Palestra proferida na International Sociology Conference, Durban, 27 Julho de 2006.

FERNANDES, Francisca Aldenora Moreno. **Impactos de práticas de letramento escolar na escrita de alunos do ensino fundamental da educação de jovens e adultos – EJA.** Dissertação (Mestrado em Letras – Letramento e Linguagens). Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Currais Novos-RN. 2015. Disponível em: [https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/25589/1/FranciscaAldenoraMorenoFernandes\\_Dissert.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/25589/1/FranciscaAldenoraMorenoFernandes_Dissert.pdf). Acesso em: 14 ago. 2019

FIAD, Raquel Salek. Writing teaching and research: academic literacy and ethnography. **Revista do GEL**, v. 14, n. 3, p. 86-99, 2017. Disponível em: <https://revistadogel.gel.org.br/>. Acesso em: 14 ago. 2019.

FURTADO, Janaina Rocha. Tribos urbanas: os processos coletivos de criação no graffiti. **Psicol. Soc.**, abr. 2012, v. 24, n. 1, p. 217-226. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0102-71822012000100024&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-71822012000100024&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 2 set. 2019.

HONORATO, Geraldo. **Grafite**: da marginalidade às galerias de arte. Faculdade de Artes do Paraná. Programa de Desenvolvimento Educacional – 2008/2009. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1390-8.pdf>. Acesso em 3 set. 2019.

KLEIMAN, Angela B. O processo de aculturação pela escrita: ensino da forma ou aprendizagem da função? *In*: Angela B. Kleiman; SIGNORINI, Inês (orgs.). **O ensino e a formação do professor**: alfabetização de jovens e adultos. Porto Alegre: ARTMED, 2000.

KLEIMAN, Angela B. **Preciso “ensinar” o letramento? Não basta ensinar a ler e a escrever?**. Cofiel: Unicamp, 2005.

KLEIMAN, Angela B. **Os significados do letramento**: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado das Letras, 2008.

LAZZARIN, Luís Fernando. **Grafite e o Ensino da Arte**. Educação e Realidade. 2007.

LILIS, Theresa. **Ethnography as Method, Methodology, and “Deep Theorizing”**. Closing the Gap Between Text and Context in Academic Writing Research. *Written Communication*, v. 25, p. 353-388, 2008.

SALES, Ana Célia Garcia de. **Pichadores e Grafiteiros**: Manifestações Artísticas e Políticas de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural da Cidade de Campinas-SP. Campinas-SP, 2007.

SOARES, Magda. **Letramento**: Um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

SOARES, Doris de Almeida. **Produção e revisão textual**: um guia para professores de português e de línguas estrangeiras. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SOARES, Magda. **Letramento: Um tema em três gêneros**. 4. Ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

SOARES, Magda. Letramento e escolarização. *In*: RIBEIRO, Vera Masagão (org.). **Letramento no Brasil**: reflexões a partir do INAF. São Paulo: Global, 2003.

STREET, Brian; BAGNO, Marcos. Perspectivas interculturais sobre o letramento. **Revista Filologia e Linguística Portuguesa**. São Paulo: n. 8, 2006, p. 465-488.

STREET, Brian. Dimensões “escondidas” na escrita de artigos acadêmicos. Tradução Armando Silveiro. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 28, n. 2, p. 541-567, jul./dez. 2010.



# **A céu aberto – desconstrução do romance, do espaço, do tempo e da personagem**

**Cláudia Vanessa Bergamini<sup>1</sup>**

**Caio Vitor Marques Miranda<sup>2</sup>**

O texto em prosa, em especial o romance, ganhou, ao longo dos tempos, diferentes modos de apresentar ao leitor o trabalho artístico com a linguagem, trabalho este que é inerente ao texto literário. Desde *Lazarillo*, narrativa espanhola do século XVI, cujo autor é desconhecido e cujos capítulos são pequenos tratados por meio dos quais é possível conhecer sobre a vida de Lázaro; *Don Quijote de La Mancha*, romance do século XVII, de Miguel de Cervantes, com seus monumentais 126 capítulos, em que o leitor se depara com o sonho e a tristeza da alma humana; *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, com pequenos capítulos, escritos em forma de cartas que encantaram uma geração de leitores do século XVIII, assim como tantas outras obras que poderiam ser mencionadas, o romance ganhou diferentes configurações.

O gênero, que emerge com força no período romântico, momento em que se torna o gênero literário por excelência, tornou-se uma fonte de inspiração para a leitura, incorporou novas e amplas camadas de interesse literário, tornando-se um instrumento fácil e flexível, capaz de interpretar a sociedade a seu modo, apto a aceitar, defender e difundir ideias e ideais (SODRÉ, 1964). Ainda que Sodré, ao proferir as palavras acima citadas, refira-se ao romance romântico

---

<sup>1</sup> Doutorada em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2018), professora adjunta de Teoria Literária na UFAC - Universidade Federal do Acre. E-mail: claudia.berg@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, professor de Literatura nos Colégios de Londrina e professor colaborador no curso de Letras Espanhol da Universidade Estadual do Paraná -UNESPAR. E-mail: caiomiranda91@hotmail.com

e a sua capacidade de mascarar questões sociais, não se pode discordar do fato de que o Romantismo permitiu o fortalecimento do gênero como maior meio da expressão da linguagem artística.

Passado o entusiasmo romântico, a realidade foi tomada como objeto de discussão a partir de uma perspectiva ácida, crítica, irônica e sarcástica, exemplo se tem no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, de Machado de Assis. Escritor este que com uma visão à frente de seu tempo inovou com técnicas narrativas, cuja complexidade ainda desperta o interesse de estudiosos do assunto, somente para citar algumas das características da prosa machadiana, destacam-se a digressão, a preferência pelo narrador onisciente intruso, os capítulos curtos, o diálogo com o leitor.

Ao longo do século XX muitas foram as perspectivas a partir das quais os romancistas deram ao gênero uma nova roupagem, o que, por sua vez, tornou-se motivo de reflexões teóricas. Em 'O narrador', clássico artigo sobre as novas configurações do gênero, Benjamin (1980) já aponta a incapacidade do homem moderno em se comunicar tal qual fizeram os narradores do passado. Em outras palavras, o teórico já antevia as possibilidades de se criar novas técnicas ou formas de narrar, pois o homem moderno era diferente do narrador que experienciava e depois contava aos seus. Rosenfeld (1967) apontou algumas modificações no romance moderno relativas à estrutura, como a eliminação do espaço ou da ilusão do espaço, bem como a difusão da ordem cronológica em que se fundem passado, presente e futuro.

Assim, o romance, gênero que tem seu apogeu com o advento do Romantismo, muda, no que se convencionou chamar de pós-modernidade, e ganha novos matizes, dentre eles, pode-se destacar a ausência de pontuação (os sinais são soltos, desprendidos do texto) e a presença de um sujeito descentralizado, com dificuldades para adaptar-se à realidade que se apresenta. É importante salientar também um traço característico das obras pós-modernas apontado por Jamenson: a predominância de elementos visuais, numa: "infinita proliferação de imagens [...] que impulsionadas pelo giro frenético

do capital global, todos consomem ao mesmo tempo, em todos os lugares do planeta” (*apud* PELLEGRINI, 2001, p. 57).

Cabe ressaltar que não se deseja adentrar, neste estudo, a discussão sobre o conceito de pós-moderno ou pós-modernidade. Sabe-se, pois, que é vasta a teorização sobre o tema. Em ensaio no qual aprofunda a discussão sobre tal conceito, Leyla Perrone Moisés afirma que:

de modo geral, os traços considerados pós-modernos são os seguintes: heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes (identificados com “totalitários”), abandono das utopias artísticas e políticas. Esses traços se opõem aos da modernidade, que seriam: racionalismo, positivismo, tecnocentrismo, logocentrismo, crença no progresso linear, nas verdades absolutas, nas instituições (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 182).

Em relação ao romance, Watt observa que ele “é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 1996, p. 15). Original, no sentido de retratar uma verdade humana, com personagens passíveis de existir, ou seja, a ideia essencial do pós-modernismo consiste em ser original; não se trata de perfeição técnica, mas da valorização da criação estética a partir da desconstrução de estruturas já existentes, o que acaba por se opor ao modernismo quanto ao estilo.

Linda Hutcheon afirma que:

o pós-moderno não instaura um novo paradigma, mas que, fundamentalmente, interioriza os questionamentos sobre conceitos que perpassam a contemporaneidade, tais como verdade, realidade, representação, referência, subjetividade (LINDA HUTCHEON, 1988 *apud* PELLEGRINI, 2001, p. 57).

Observa-se que o pós-modernismo trabalha com temas relativos à sociedade moderna, temas triviais e cotidianos que acabam por se diferenciar no plano estético, já que são apresentados de maneira complexa, tal qual a complexidade acerca do entendimento da alma humana.

Tomando o gênero romance como ponto de discussão, interessou a este artigo a reflexão sobre *A céu aberto*, de João Gilberto Noll, romance escrito no final do século XX, em 1996. Prêmio Jabuti em 1997, a narrativa projeta o mundo sob uma nova perspectiva, bem diferente da mimesis que se observa em muitos romances. O enredo refere-se à saga de dois irmãos, que, por conta da doença do mais novo, saem em busca do pai, que está em um *front* de batalha de uma guerra em um país fictício. Encontrado o pai, os irmãos se perdem um do outro e seguem história adentro, encontrando-se, posteriormente, em situações bem distintas de quando procuravam pelo pai. O protagonista é o irmão mais velho e também o narrador. É esta personagem que vive momentos de fuga da morte e da prisão, que vive momentos de confusão quando o irmão se transforma em sua esposa. Confusões, corpos em fúria, cenas de agressão sexual, tudo se mistura ao enredo que se faz pela linguagem líquida, diluída e acelerada da qual Noll se vale para compor o romance.

Como se sabe, a literatura se faz na e para a sociedade, representando-a e aos sujeitos que a compõe, mas, já que ela não se designa enquanto uma arte estática, está em constante transformação e apresenta diferentes formas de falar dos sujeitos sociais. Nesse sentido, Noll propõe, em *A céu aberto*, uma narrativa de conflitos reais e simbólicos, nos quais um sujeito sem nome, que é o protagonista, conta suas experiências vividas em algum lugar e em algum tempo.

Depara-se o leitor com uma narrativa que se nega a seguir convenções estruturais, por exemplo, a ausência de uma divisão em capítulos. Ademais, na linguagem fluída, não há sinais de pontuação, tampouco a marcação de parágrafos. É um romance desabafo, por assim dizer, um espaço em que a narrativa se faz por meio da construção da linguagem.

Com vistas a analisar o referido romance, dividiu-se este trabalho em três partes. Na primeira é abordada a forma pela qual a narrativa é construída, apresentando com subjetividade uma personagem em conflito e deslocada.

Na segunda parte, são tecidas considerações sobre a relação de conflito entre tempo e espaço no romance. Relação esta que permite

o entendimento de que o narrador-protagonista está em busca de respostas que propiciem a compreensão acerca de si.

Por fim, na terceira parte, apresenta-se uma concepção sobre a violência e o sexo presentes no romance, pontos fortes que permitem à trama propiciar no leitor sentimentos como repulsa e pena em relação à personagem.

### **A estrutura narrativa e as marcas textuais – A confusa percepção da realidade**

Como grande parte dos autores contemporâneos, João Gilberto Noll busca retratar o lugar real do sujeito na sociedade, ou seja, usa a literatura para ilustrar a situação social da época sem a exaustão da descrição de trechos que contextualizem o tempo do romance. Conforme apontou Treece,

Ao povoar os cenários das suas narrativas de marginais, crianças abandonadas, drogados, mendigos, prostitutas, sem-casa e sem-terra, Noll insere a experiência individual e anônima do exílio, da errância, do abandono, da mendicância e da desqualificação na nossa vivência coletiva da modernidade (TREECE, 1997, p. 10).

Por este motivo, não se pode entender as produções pós-modernas distantes do contexto de produção no qual a pós-modernidade está inserida, não sendo possível conceber a ficção brasileira fora desses parâmetros da “lógica cultural pós-moderna” (PELEGRINI, 2001, p. 54).

Nesse sentido, tem-se o sujeito descentralizado diante de uma sociedade rápida. Esta é uma característica observada nas produções a partir dos anos de 1980, em que se tem uma literatura que tenta redefinir o “fato literário”; privilégio pelo texto mais denso e com um efeito extremamente inquietante, “de deixar meio sem respiração um leitor acostumado ao tom relaxado e às gracinhas cúmplices da poesia de 70” (SUSSEKIND, 1985, p. 84).

Notam-se, na estrutura narrativa e em outras marcas textuais utilizadas por Noll, representações de um sujeito descentralizado, vítima da velocidade, da dissolução de fronteiras e de uma percepção confusa da realidade. Confusa porque muitos relatos do narrador

não permitem ao leitor a identificação do que vem a ser a realidade vivida pela personagem ou apenas uma descrição de sua imaginação. Assim, sonho e realidade caminham juntos no romance.

Pois era ela, a minha mulher, comigo dessa vez no meu serviço do paiol. Me lembrei do meu irmão que eu tanto costumava pensar como estando dentro dela, submerso para que ela pudesse existir, ali, inteira se oferecendo a mim. Essa criança que viria dali a meses, quem seria afinal? Seria o meu irmão redivivo ou quem sabe o irmão do meu irmão? Em ambos os casos – se tivesse sido o meu sêmen a fertilizá-lo – esse embrião além de filho seria o meu irmão. Que confusão eu tinha na cabeça, seria isso o que chamavam de loucura? (NOLL, 1996, p. 121-122).

No fragmento, a descontinuidade da narrativa é observada na voz do narrador que oscila entre o que vive e o que imagina.

Do ponto de vista sintático, observa-se que há a predominância de períodos longos e que as vírgulas deixam de ser empregadas com frequência. O significado extraído desse feito é que essa liberdade na escrita vem revelar a liberdade do narrador para escolher o rumo que deseja tomar, sem apego a bens materiais ou a familiares, pois, embora este narrador não possa mudar sua vida, já que ele apenas a narra, ele se apresenta livre, sem nada que o impeça de seguir com suas ilusões. Seus únicos apegos são o devaneio e o calor sexual que o acompanham durante toda a narrativa.

A desorientação, a falta de apego, a vida sem direção, descritas pelo narrador, compõem o *modus vivendi* da personagem, “somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que tem a nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 1987, p. 15). Essa é, pois, uma questão que tem importado à literatura contemporânea.

Esta forma de construção textual permite que se extraia uma significação referente à relação atemporal dos fatos, pois se tem um narrador-protagonista que ao narrar constrói flashes que migram do passado ao futuro, do real ao imaginário, revelando a dificuldade do *eu* em integrar-se no tempo presente.

## **A relação de conflito entre espaço, tempo e narrador-protagonista**

A relação entre espaço, tempo e narrador-protagonista se apresenta de maneira conflituosa, interferindo na crise de identidade e na construção deficiente de uma narrativa do *eu*. O tempo dentro do romance configura-se como indefinido. Ao iniciar a leitura, o leitor se depara com o ‘vai e vem’ do protagonista, recorrendo à sua memória para construir a narrativa. Na passagem abaixo, localizada ainda nas primeiras linhas do romance, tem-se tal confirmação: “lembrei que acordávamos mais uma vez com aquela bruta fome” (NOLL, 1996, p. 11).

Na relação espacial, não se encontram descrições específicas sobre lugares, estes ao serem descritos dão ao leitor apenas uma noção, por exemplo, ocorre quando os personagens saem à procura do pai, passam por pessoas e lugares e em nenhum momento o leitor encontra nomes para eles. As cenas narrativas se formam como se fossem flashes das imagens visualizadas ou imaginadas pelo narrador.

A construção das cenas em *A céu aberto* difere-se do conceito proposto por Friedman para quem a cena:

Emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena (*apud* LEITE, 1994, p. 26).

Noll não se utilizou de detalhes específicos, tampouco construiu uma narrativa com dados que façam o leitor identificar o tempo e o espaço, no qual as personagens estão inseridas. Preferiu, porém, a ausência de indicações temporais e espaciais e, sobretudo, a ausência de um nome para designar as personagens, sugerindo a ausência de uma identidade, que no caso do narrador protagonista e do irmão está, durante toda a obra, em transformação (metamorfose).

O narrador nutre um amor pelo irmão que o deixa confuso (e aos leitores também), pois ele não sabe ao certo se tem uma mulher ou

se sua mulher é o próprio irmão. Essa metamorfose vem confirmar o que se encontra no pensamento de Stuart Hall sobre a identidade, ou seja, de que ela é uma celebração móvel e cambiante, pois “se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte, é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora narrativa do eu” (HALL, 2006, p. 13).

Da mesma forma como a construção do tempo é imprecisa, assim também acontece com a do espaço, pois há no texto poucas referências espaciais e as que estão presentes não permitem ao leitor a construção de um mundo geográfico, antes dão uma sensação de indefinição.

A primeira alusão em relação ao espaço é o da casa: “O meu irmão parecia pálido e pensei que no dia seguinte eu o levaria a correr por todas as campinas, para que voltasse para casa corado” (NOLL, 1996, p. 10). A ideia de um lar posta no pensamento da personagem é desfeita rapidamente quando o narrador fala: “A gente não tinha mais ninguém” (NOLL, 1996, p. 10), dando indícios ao leitor de que esse lar está desfeito e o eu que se apresenta por meio do narrador-protagonista também é um eu itinerante, que irá alterar-se a cada nova imagem que assume. Ou seja, é um sujeito que muda de espaço, uma hora busca sua casa em outra está na guerra. Essa falta de um lugar do protagonista sugere o desconcerto dele em relação ao mundo e a ele mesmo.

A relação entre tempo e espaço, os quais como se assinalou são variáveis ao longo de toda a narrativa, representa a mutação dos personagens, como nessa passagem, em que é possível envolver-se com a luta do narrador para descrever as sensações que se formavam nele frente ao irmão transformado em ‘mulher’:

Eu já era um homem apaixonado, ainda mais por saber que aquele corpo percorrera um itinerário tão tortuoso para chegar até ali. Dentro daquele corpo de mulher deveria existir a lembrança do que ele fora como homem, e boliná-lo como eu fazia naquele instante deixava em mim a agradável sensação de estar tentando seduzir a minha própria casa, onde eu encontraria o meu irmão quem sabe em outro momento. Não, o meu irmão não morreria naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar (NOLL, 1996, p. 76).

Essa conflituosa relação tempo-espaço no romance reflete o conflito da identidade do *eu* narrador, e a indefinição dos elementos espaciais e temporais são a confirmação de sua própria identidade indefinida.

## **A sexualidade e o anseio pela liberdade**

Em seu estudo acerca das representações da violência na literatura, Ronaldo Lima Lins afirma:

que a sexualidade esteja intimamente ligada a um anseio de liberdade que já ninguém pode negar em nossa era. Sintomas disso são encontráveis quer ao nível da opressão econômica (na explosão demográfica das populações miseráveis), quer ao nível da opressão política, quando a sexualidade parece constituir a única via disponível daqueles que não detêm o poder e devem aceitá-lo com docilidade (LINS, 1990, p. 59).

O romance *A Céu Aberto* possibilita a leitura de uma relação entre a sexualidade e a violência. Estes dois componentes estão representados nas cenas narrativas, que englobam o sexo dentro do romance e criam no leitor um sentimento de estranhamento, de choque, pois são representações que se sabe serem passíveis de acontecer em determinadas situações, por exemplo, a passagem em que o protagonista é levado até o general e o masturba, porém, o que impressiona é o fato de como ele reage aos acontecimentos.

É como se tudo fosse permitido, como se esse sujeito aceitasse o que acontece sem tentar impedir, é uma sensação de gosto e de repúdia pelos acontecimentos, como fica claro nesse fragmento:

não sabia direito o que sentir, achar daquilo tudo, eu permanecia ali com a cabeça para cima para baixo sem perceber um gosto nítido na boca, salvo uma sensação um tanto excessiva e áspera, mas nada que eu não pudesse levar por mais alguns minutos, até que a porra do general viesse a explodir na minha garganta (NOLL, 1996, p. 53).

Nessa passagem, a violência não acontece de forma explícita, porém, há uma relação de poder entre o general e o protagonista, pois o primeiro é aquele que manda e deve ser obedecido. Por outro lado, a sexualidade presente no romance choca o leitor por ser esta

recorrente de cenas homossexuais, as quais emergem ora do presente, ora do passado do narrador.

A representação dessa sexualidade e violência expostas consiste no fato de se ter um narrador-protagonista que luta contra as transgressões do universo em que está inserido, essa luta é expressa por meio de relatos de situações aparentemente sem muita importância, pela recorrência aos elementos provocadores da catarse, tais como a descrição chula das funções fisiológicas e a interpretação marginal da pulsão sexual.

### **A céu aberto – A necessidade do narrador em integrar-se ao meio social**

O protagonista de *A Céu Aberto* se apresenta por meio de histórias narradas por ele, as quais permitem ao leitor conhecê-lo e, com isso, deparar-se com um sujeito cuja vida é complexa, com pensamentos transtornados pelo sexo e pela exclusão social em que se encontra. A família desse protagonista, formada pelo irmão e pelo pai, é ao mesmo tempo motivo de menosprezo e de um difícil amor para ele. De menosprezo porque esse é o sentimento que ele dispensa ao pai, figura ausente cuja preocupação é somente com sua própria vida, e com o irmão, a quem a princípio dispensa cuidados pela doença que o acomete e ao mesmo tempo um amor diferente do conceito de amor que se tem formulado entre dois irmãos.

Além disso, há no protagonista uma necessidade de encontrar seu lugar, seu espaço, pois como ele afirmou: “não tinha outras terras me esperando nem outros mares nada, eu não deveria mesmo sair por aí à procura de outra região que me acolhesse e me desse algum sustento” (NOLL, 1996, p. 65). Nessa passagem, o protagonista está diante de um dilema: seguir outros rumos ou ficar ali, vivendo no cenário da guerra incompreendida. Ele sabe que nada nem ninguém o esperam, sua vida segue a céu aberto, não somente no sentido de não ter direção. Porém, no modo como ele se apresenta para o leitor, ou seja, como um sujeito sem rumo, que sofre com perturbações psicológicas, interiores, as quais o transtornam, deixando-o a

divagar pelos seus pensamentos, pelo fogo do sexo, pelo delírio ao contar sua vida e, sobretudo, a vagar a céu aberto rumo à descoberta de sua própria identidade.

Cabe um questionamento: será que a personagem busca uma identidade? Ou, na verdade, o romance traz o homem contemporâneo como um ser sem identidade e liberdade, sem rumo, a demonstrar que o conceito de sujeito está em crise.

### **Considerações finais**

Um culto à individualidade, à exposição dos devaneios interiores, dos desejos, dos sonhos, dos sofrimentos de quem está inserido em uma sociedade que tem o individualismo e a impessoalidade como marcantes características. Afirma-se isso porque com o surgimento das grandes cidades e o desenvolvimento da sociedade durante a época moderna, houve a perda do sentimento de comunidade e, com isso, as relações coletivas, os interesses públicos, a vida em comunidade, deram lugar ao individual, ao privado e a busca cada vez mais constante pela compreensão do “eu” e não do “nós”. O próprio Romance, assim como a poesia romântica são exemplos de que a literatura absorveu essa nova forma de ser da sociedade (burguesia).

Logo, a literatura como uma forma de manifestar os fatos sociais não poderia deixar de espelhar este momento, em que os conflitos do *eu* afetam constantemente a concepção de identidade.

As cenas construídas de maneira confusa convidam o leitor a uma leitura diferente e complexa, mas que grande significado permite extrair. Esse significado contempla uma reflexão acerca da individualidade e do que vem a ser legal ou imoral na sociedade, permitindo que se conheça o real. Não o real social, ou seja, o que está imposto pelas normas sociais, antes, porém, tem-se o real da personagem, a sua perspectiva, a sua agonia por ser.

Ao construir uma personagem com um núcleo familiar descomposto, que mantém relações homossexuais, acredita-se que Noll primou em apresentar um retrato da sociedade, a qual é formada por valores que vão à contramão do discurso moralista que muitos buscam disseminar.

Dessa maneira, acredita-se que as considerações aqui explanadas apresentam o romance em análise como sendo meio de difusão da problemática do *eu* e, sobretudo, como uma forma de promover a interpretação dos diferentes discursos sociais, os quais chamam a atenção por apresentarem identidades cambiantes e provisórias como a do protagonista.

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM Editores, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Tradução de Modesto Carone. In: BENJAMIN, Walter *et al.* **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

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

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1994.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

NOLL, João Gilberto. **A céu aberto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PELEGRINI, Tânia. “Ficção Brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?” In: **Novos rumos**. Ano 16, n. 35, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1967. p. 73-95.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SUSSEKIND, Flora. “Retrato & Ego”. In: SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida Literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

TREECE, David. Prefácio. In: NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-16.

WATT, Ian. “O realismo e a forma romance”. In: WATT, Ian. **Ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



# Olavo Bilac: o romântico erótico

**Carla Kühlewein (Unespar)<sup>1</sup>**

**Donizeth dos Santos (Fateb)<sup>2</sup>**

## A literatura na escola: pragmatismo e fruição

*Pois só quem ama pode ter ouvido capaz de ouvir  
e de entender as estrelas (Olavo Bilac)*

Um dos gargalos do tratamento dado à literatura na escola é torná-la refém da periodização, calcada mormente na historicidade dos estilos de época. Olavo Bilac é um dos vários escritores enclacados em uma “escola literária” que sufoca qualquer suspiro poético que ultrapasse os limites do Parnasianismo. Encurralado entre a escola literária e a institucional, o poeta permanece há décadas estigmatizado por uma meia dúzia de sonetos reproduzidos à exaustão e que se tornaram sinônimo da busca da “arte pela arte”, proposta estética do Parnasianismo.

Por conta disso, a abordagem da literatura no ambiente escolar tem se mantido sob o viés pragmático, finalidade que se tornou mais importante que a própria leitura. O enfoque dessa prática reside nas atividades pós-leitura do texto literário, reduzindo-o ao conjunto de características, obras e autores agrupados em determinado período histórico. Até os Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa (PCNs) para o Ensino Médio reconheciam que “a história da literatura costuma ser o foco da compreensão do

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura e Vida Social pela Unesp (Assis), Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis (2004) e Graduada em Letras Vernáculas e Clássicas (UEL).

<sup>2</sup> Possui graduação em Letras Português/Inglês (2000) e especialização em Língua Portuguesa (2002) pela Faculdade de Jandaia do Sul (FAFIJAN), mestrado em Letras (2005) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e doutorado em Letras (2013) pela Universidade de São Paulo (USP).

texto”. Não por acaso, já este documento sugeria metodologias de abordagem da literatura como o método recepcional, proposto por Bordini e Aguiar (1993), ou mesmo o letramento literário, sugerido por Rildo Cosson (2014).

Recentemente o sistema de ensino brasileiro passou a ser regido pela Base Nacional Curricular Comum (BNCC), cujos pressupostos retomam, em partes, premissas dos PCNs, e também as ampliam, incluindo a semiótica, na análise linguística, e a audição, na leitura, escrita e produção de textos. O documento expressa claramente a preocupação (também aqui arrolada) com a fruição do texto literário: “Espera-se que os *leitores/fruidores* possam também reconhecer na arte formas de crítica cultural e política, uma vez que toda obra expressa, inevitavelmente, uma visão de mundo [...]” (BRASIL, 2018, p. 522 – grifo nosso).

Há ainda, neste documento, a retomada da perspectiva recepcional no ensino de literatura, por meio do resgate da “historicidade dos textos: produção, circulação e *recepção das obras literárias* [...]” (BRASIL, 2018, p. 522 – grifo nosso), mas, ao mesmo tempo, o alerta à manutenção da tradição literária não apenas:

[...] por sua condição de patrimônio, mas também por possibilitar a apreensão do imaginário e das formas de sensibilidade de uma determinada época, de suas formas poéticas e das formas de organização social e cultural do Brasil, sendo ainda hoje capazes de tocar os leitores nas emoções e nos valores (BRASIL, 2018, p. 522).

Contudo, ainda que os documentos oficiais tendam gradativamente à abordagem do texto literário com vistas a tornar o processo de ensino/aprendizagem mais significativo, a escola se mantém pragmática, pois negligencia o diálogo entre o aluno (leitor/ouvinte), a obra e o professor (mediador), sem dar oportunidade à fruição literária: leitura prazerosa sem preocupação avaliativa, comprometida apenas com a emoção estética do texto e com o prazer da leitura. Assim, em vez de formar leitores críticos/fruidores de literatura, a escola alcança resultado inverso: afasta-os dessa arte por meio do forçoso exercício de memorização e análise linguística.

## As “escolas” em Bilac

Didaticamente, a obra do “príncipe dos poetas” é sintetizada em temas básicos, como: morte, velhice, existência humana, língua materna e lirismo amoroso. Até aí nenhum estranhamento, a não ser a detecção das convenções usuais. Tome-se, para exemplificação, a coleção *Novas palavras* (2010), composta por três volumes voltados ao Ensino Médio, de Emília Amaral, Mauro Ferreira do Patrocínio, Ricardo Silva Leite e Severino Antônio Moreira Barbosa, que foi adotada escolas do Estado do Paraná.

A obra de Olavo Bilac é abordada no capítulo 7, do segundo volume, dedicado ao Parnasianismo no Brasil. O capítulo começa com a sessão “Primeira leitura”, que traz o poema “Nel mezzo del carmin”, um dos mais conhecidos do autor, acompanhado de uma caricatura e de uma breve biografia do poeta. Na análise do poema, há referência à intertextualidade com a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e uma ênfase às características parnasianas do poema, como o refinamento sintático, o racionalismo e a contenção emocional no tratamento do tema amoroso. O modo como o conteúdo é apresentado, fica explícito que a abordagem do texto literário visa introduzir as principais características gerais do Parnasianismo, sem permitir maiores reflexões acerca do assunto.

Em partes, o livro didático traz um enfoque interessante ao comparar o poema de Bilac ao “Amore co amore si paga”, de Juó Bananere, cujas estruturas se assemelham, ainda que a linguagem se diferencie, sobretudo pelo emprego coloquial neste em comparação àquele, conforme ilustram os trechos a seguir:

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada  
E triste, e triste e fatigado eu vinha.  
Tinhas a alma de sonhos povoada,  
E a alma de sonhos povoada eu tinha...  
(BILAC, 2010, p. 190).

Xingê, xigaste” Vigna afatigada i triste  
I triste u afatigada i vigna;  
Tu tigna a arma povoada di sogno,  
Ia a arma povoada di sogno io tigna.  
(BANANARÉ, 2010, p. 192).

A proposta de se comparar os textos é louvável, no entanto recai na agastada metodologia do “texto como pretexto”, pois a comparação se reduz ao mero exercício de diferenciação estrutural, por meio

da identificação de elementos estéticos que são, de fato, relevantes, porém estão longe de ser a única possibilidade de relação. Como de praxe, o capítulo segue com a contextualização do estilo literário e suas respectivas características.

Neste mesmo volume, a poesia de Olavo Bilac é abordada na seção dedicada ao estudo dos principais autores e obras, cujos traços estéticos sustentam a proposta do Parnasianismo. Porém, há também uma menção à presença de características românticas no lirismo amoroso e sensual de alguns de seus poemas. No entanto, na análise do poema “Satânia”, por exemplo, embora o material pontue a presença do erotismo, o poema é caracterizado como um exemplar “tipicamente parnasiano, seja pelo descritivismo, seja pela impassibilidade da musa, seja pela ausência do sujeito lírico perante o objeto ao qual se volta” (AMARAL *et al.*, 2010, p. 199). O erotismo é, portanto, identificado como uma característica a par, para além do Parnasianismo, o que revela, portanto, motivo suficiente para ampliar a leitura do texto, mostrando o quanto Bilac extrapola os limites do período que vivencia, uma vez que dialoga com o distanciamento do eu-lírico do seu objeto, tal como no Romantismo.

Por óbvio, não se quer aqui fazer previsões mediúnicas em relação ao que se passava na cabeça deste ou daquele escritor, mas apenas desmitificar conceitos que têm sido reproduzidos à revelia e, por isso mesmo, cristalizados como verdades absolutas. Pois quanto mais se reproduz a inverdade, mais se tem a perder a clareza dos fatos.

Os temas destacados na escola em relação à produção bilaquiana parecem fazer parte de seu rol de preferências, mas convém compreender melhor seu “lirismo amoroso”. Em termos didáticos, define-se essa característica como a união da melancolia com o erotismo disfarçado. Destaque-se, a princípio, que “erotismo” corresponde semanticamente ao “amor sexual”. Na visão de Alfredo Bosi (2004), esse amor sexual ou sensual, vivido numa fugaz exaltação, é o motivo mais caro da poética de Olavo Bilac em “Via Láctea”, o qual, ironicamente, se tornou modelo da estética parnasiana.

Porém, o mesmo lirismo amoroso é detectado, no arsenal didático em questão, como característica preponderante do Romantis-

mo; como fica, então, essa desdita? Diante disso, de mãos dadas com Affonso Romano Sant’Anna (1987), ousa-se quebrar um primeiro paradigma: a concepção de que o amor no Romantismo é ingênuo.

Equivocadamente o Romantismo no ambiente escolar tem sido estigmatizado como uma estética literária “melosa”, reduzida à idealização incontida da mulher desejada. Esse ponto de vista constitui uma das inverdades, já que é uma concepção um tanto simplista e, por que não dizer, equivocada. Uma vez que o Romantismo aborda como um dos temas o amor sexual, ainda que este seja platônico, há uma intenção, o que, portanto, é suficiente para que não seja considerado ingênuo.

O próprio Sant’Anna, em *O canibalismo amoroso* (1987), esclarece, logo na introdução do livro, que o Romantismo funda uma estética da oralidade, não somente na intensificação do aspecto discursivo, realizada pela poesia romântica, “aproximando poesia e oratória”, mas, principalmente, “como um impulso de incorporação do objeto do desejo”, incorporando na literatura “a metáfora do comer em lugar de possuir e fazer amor”:

Oralidade, aqui, como um impulso de incorporação do objeto do desejo. Oralidade como um canibalismo afetivo, imaginário e, portanto, simbólico. É nesse sentido que a lírica amorosa romântica vai utilizar a metáfora do “comer” em lugar de possuir e fazer amor. Ou, trocando introdutoriamente em miúdos o que irei desenvolvendo aos poucos no correr deste livro, os textos românticos exibem uma insistência nas palavras “boca”, “beijos” e “seios”, quando se trata de dar relação entre dois amantes brancos (SANT’ANNA, 1987, p. 21).

Sant’Anna lembra também que, antes do Romantismo, principalmente no período árcade, nas composições poéticas raramente aparecia a palavra “beijo” e havia certa timidez na descrição dos seios da mulher amada, por isso não passavam do emprego de expressões como “brando peito”, “amoroso peito”, ou então “peitos de mármore”, sendo, por isso, comum que os poetas clássicos, barrocos e neoclássicos procurassem disfarçar as partes eróticas da mulher.

Desse modo, ainda segundo o crítico-poeta, é no período romântico que a timidez diante do corpo feminino começa a ser desfeita e os disfarces passam a ser descortinados por meio da passagem da imagem da “mulher-flor” para “mulher-fruto”, o que se dá pela “conversão da visualidade em oralidade” (p. 24). Nesse sentido,

[...] na poesia romântica brasileira, a mulher mestiça já não é mais “descrita”, “retratada”, “pintada” como se fosse algo para ser visto à distância. Mas se converte de *mulher-flor* em *mulher-fruto* e, sobretudo, em *mulher-caça*, que o homem persegue e devora sexualmente. [...] E, assim como se passa da mulher para ser *vista* a mulher para ser *comida*, passa-se da *mulher-flor* à *mulher-fruto*, como se a mulher branca estivesse no jardim da casa e a mulher escura no pomar (SANT’ANNA, 1987, p. 25-27).

Um bom exemplo do que nos aponta Affonso Romano de Sant’Anna, em relação ao contraste entre a mulher branca, para ser vista e admirada; e a mulher morena, mulata ou negra, para ser comida, pode ser em encontrado também na prosa romântica. Em *O guarani*, de José de Alencar, a descrição contrastante feita pelo romancista das personagens Cecília, branca, e Isabel, morena, ilustra bem a questão:

Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília; era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade. Os olhos grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador, davam a esse rosto um poder de sedução irresistível. Ela parou em face de Cecília meio deitada sobre a rede, e não pode furtar-se à admiração que lhe inspirava essa beleza delicada, de contornos tão suaves; e uma sombra imperceptível, talvez de um despeito, passou pelo seu rosto, mas esvaeceu logo (ALENCAR, 1996, p. 27).

Em comentário a esse trecho de *O guarani*, a professora Valéria de Marco (1993) observa que à mulher branca, Cecília, o narrador destina contornos vagos e frases prolixas, e à Isabel, a morena, traços econômicos e precisos. E mais:

Sem rodeios, com frases rápidas, o narrador acompanha o “seu passo ligeiro” e já classifica Isabel: “era o tipo brasileiro”. E, nesse

sentido, a descrição da personagem oferece também especificações e dimensões concretas que circunscrevem o conceito. Sem meios-tons, a figura se compõe com traços físicos que se desdobram em elementos de caráter. Assim, “graça” e “formosura” traduzem-se por “encantador contraste de languidez e malícia, e indolência e vivacidade”, já sugerindo alguns ingredientes da imagem de sensualidade que se cristaliza na frase seguinte. Nesta, a simetria do ritmo criada pela permanente junção de substantivo e adjetivo disfarça a distância existente entre “cabelos pretos” e “lábios desdenhosos” ou ainda entre “rosto moreno e rosado” e “sorriso provocador”. À característica estritamente física designada por “olhos grandes e negros” sobrepõem-se adjetivos que procuram captar comportamentos e motivações interiores. E para vetar brechas e entrada de qualquer ambiguidade, nada melhor que substantivar o papel reservado a Isabel: “um poder e sedução”. Ela pode não só despertar sentimentos indignos mas também carregá-los, como aquela sombra identificada a “despeito”, apontando para o ressentimento cuja origem a narrativa encarrega-se de atribuir aos preconceitos de Dona Lauriana (MARCO, 1993, p. 74-75).

Valéria de Marco (1993) observa ainda que a descrição econômica, realizada em apenas três parágrafos dedicados à morena Isabel, contrasta com o longo trecho dedicado à loura Cecília (cerca de quatro vezes mais extenso), em que é apesentada pelo narrador por meio de comparações e expressões como “pareciam”, “uma espécie de” e “um quer que seja de”, com o claro objetivo de sugerir a dificuldade de se encontrar palavras para descrevê-la; além disso desponta o uso excessivo de diminutivos e adjetivos para dar uma aura de graça ao pequeno e suavidade pela sua ingenuidade e simplicidade.

Surge, assim, a questão: se o lirismo amoroso é uma das principais características do Romantismo, como poderia Olavo Bilac utilizar-se de um estilo que insistentemente tencionava combater? Pois, como se sabe, a poética parnasiana à qual Bilac se filia é, por natureza, antirromântica. Para a ruptura desse paradigma, recorre-se a Massaud Moisés (2009), cuja perspectiva define os parnasianos por meio de um paradoxo: rejeitam os ideais românticos e retomam a tradição clássica (o culto à forma, o racionalismo e o objetivismo), mas sob uma óptica moderna que leva em conta algumas conquistas do liberalismo estético, e defendem o princípio da “arte pela arte”, livre de qualquer tipo de intenções utilitárias (políticas, morais ou didáticas).

Por mais contraditório que possa parecer, o pesquisador explica que os parnasianos pregavam uma serenidade olímpica “que não implicava a ausência de sentimentos, mas o seu controle pela razão” (MOISÉS, 2009, p. 155). Dessa forma, o antissubjetivismo parnasiano correspondia ao deslocamento da tônica poética para o “não-eu”, porém não a partir de sua negação, mas da mudança de foco: “Daí o sensualismo epicurista, voltado de preferência à mulher, enaltecida não como o ser meio etéreo, dotado de alma, à maneira dos românticos, mas de formas perfeitas, opulentas, para o deleite do olhar e demais sentidos” (MOISÉS, 2009, p. 155). Não obstante, o crítico aponta ainda que os parnasianos brasileiros eram, antes, caudatários do Romantismo e praticantes de uma estética antagônica. Um contrassenso que ele não considera surpreendente e lembra, a título de exemplificação, o binômio teoria/prática e a utópica aliança entre poesia e ciência:

[...] o culto da forma não podia ser praticado com ortodoxia fanática sem afugentar a poesia, o que não raro aconteceu; mas sempre que a forma abrigava poesia, é patente a contradição, não só em face dos generosos objetivos da revolução realista, como também da serenidade objetivada. Se a forma se mantinha rigorosa, escultural, o sentimento era-lhe antinômico, para não dizer romântico, subjetivo, liricamente emotivo. É bem verdade que reagem contra o reproche de impassíveis, mas ao fazê-lo, atribuindo à forma a condição de escultura, confessavam uma ambiguidade em que naufragavam os propósitos plásticos ou os impulsos poéticos. [...] Em suma: *românticos com vestimenta clássica* (MOISÉS, 2009, p. 156 – grifo nosso).

No caso específico de Olavo Bilac, Moisés (2009) tece uma crítica ao “decantado sensualismo” do poeta parnasiano, de modo que, poemas como “O julgamento de ‘Frineia’, ‘Satânia’ e ‘A tentação de Xenócrates’, geralmente apontados como ardente erotismo, enfermam de convenção imposta pelo classicismo de sua gênese” (MOISÉS, 2009, p. 178). O motivo para essa crítica dura se deve ao fato de que o crítico considera o sensualismo bilaqueano como algo “insincero”, de empréstimo, transpirado, que não convence o leitor contemporâneo. Ao analisar alguns versos do poema “Súplica”, Moisés é implacável:

Convenhamos: não há sensualismo de importação que resista a tal... despreendimento! [...] Aparentemente livre nos poemas de índole clássica, a sensualidade rende-se à hipocrisia romântica naqueles em que a vivência concreta poderia suscitar estrofes mais “sinceras”. Não se trata de pedir-lhes o erotismo à Carvalho Jr., – pois à crítica não cabe pedir o que quer que seja aos poetas –, senão lamentar que, possuindo Bilac raro domínio do verso e um sentimento autêntico de poesia, não levasse mais longe a sondagem no terreno em que parecia senhor exclusivo: o do sensualismo (MOISÉS, 2009, p. 179).

Em consonância com a perspectiva de que o sensualismo é característica latente à poesia bilaquiana, considera-se que esta é negligenciada pelo material didático simplesmente porque não atende aos pressupostos parnasianos que defende, e mais: é aspecto inerente ao *modus facendi* no Romantismo e recuperado pelo poeta parnasiano, como sugere o próprio Moisés, que é, na verdade, um romântico disfarçado.

### **Mulher-objeto: o Romantismo e Bilac**

*Sinto-te o ardor, e o crepitar te escuto,  
Beijo divino! e anseio, delirante,  
Na perpétua saudade de um minuto...*  
(Olavo Bilac)

Não é apenas Olavo Bilac que se encontra encaixado nos limites didáticos do sistema de ensino que se acostumou a encaixotar autores e obras em compartimentos estanques, como se não tivessem conexão alguma ou mesmo se opusessem complementemente. Nem mesmo a geração de poetas do Romantismo ficou livre dessas amarras. Uma meia dúzia de autores são subdivididos em três “fases” ou “gerações”, cada qual em um período histórico subsequente, com características tão peculiares que parecem tratar-se de escolas literárias distintas.

Ainda no segundo volume da coleção *Novas Palavras*, Castro Alves aparece encaixado na terceira geração do Romantismo, conhecida como “condoreira”, termo oriundo da ave “condor”, símbolo da liberdade, temática central dos poetas dessa geração. Rapi-

damente a escola literária é definida por três características gerais: temas sociais, liberdade, tom retórico e exaltado e, por extensão, a obra bilaciana é igualmente caracterizada por “Três temas básicos – a natureza, o amor e a problemática social” (AMARAL *et al.*, 1910, p. 76). Em seguida, apresenta-se o lado abolicionista do poeta, presente no clássico (e sempre ele) “O navio negroiro”.

Não se pretende desconsiderar essa faceta de Bilac, porém reduzi-lo a isso é ignorar seu valor artístico. Pois, afinal, onde fica o erotismo latente, traço característico de toda a produção poética no Romantismo? Em certa altura da produção literária, Olavo Bilac compôs poemas cujas características se aproximam muito mais do erotismo dos poetas românticos do que da objetividade dos parnasianos, exemplo disso é “Beijo Eterno”:

Quero um beijo sem fim,  
Que dure a vida inteira e aplaque o meu desejo!  
Ferve-me o sangue. Acalma-o com teu beijo,  
Beija-me assim!  
O ouvido fecha ao rumor  
Do mundo, e beija-me, querida!  
Vive só para mim, só para a minha vida,  
Só para o meu amor!  
Fora, repouse em paz  
Dormindo em calmo sono a calma natureza,  
Ou se debata, das tormentas presa,  
Beija inda mais!  
E, enquanto o brando calor  
Sinto em meu peito de teu seio,  
Nossas bocas febris se unam com o mesmo anseio,  
Com o mesmo ardente amor!  
Diz tua boca: “Vem!”  
Inda mais! diz a minha, a soluçar... Exclama  
Todo o meu corpo que o teu corpo chama:  
“Morde também!”  
Ai! morde! que doce é a dor  
Que me entra as carnes, e as tortura!  
Beija mais! morde mais! que eu morra de ventura,  
Morto por teu amor!  
Quero um beijo sem fim,  
Que dure a vida inteira e aplaque o meu desejo!  
Ferve-me o sangue: acalma-o com teu beijo!  
Beija-me assim!  
O ouvido fecha ao rumor

Do mundo, e beija-me, querida!  
Vive só para mim, só para a minha vida,  
Só para o meu amor!  
(BILAC, 1902, p. 115 – grifo nosso).

A sensualidade, os suspiros de desejo eterno e as virações do paraíso preenchem o universo romântico no poema. As expressões linguísticas no imperativo (destacadas no texto) apontam para ações que ainda não aconteceram e que talvez nem se realizem, pois não passam de projeções imagéticas do eu-lírico. É latente a idealização, inerente a tudo, pois há o desejo, a vontade, o querer. As volúpias surgem da imaginação do eu-lírico e para ele se voltam, sem deixar claro se de fato se concretizam. Eis um exemplo típico do erotismo nos poetas românticos, o sentimento expresso.

O emprego incessante do imperativo revela ainda outro aspecto do poema: o apelo ao ser amado. O eu-lírico clama o tempo todo pela mulher idealizada, “vive”, “beija”, “morde”, “ferve-me”, assim transfere-lhe a responsabilidade de satisfazê-lo. Em “todo o meu corpo que o teu corpo chama” percebe-se a presença do sensual e insinuante. Ou seja, um corpo que pede aos altos brados por outro não pode ser considerado contido, como estabelece o pressuposto didático. E assim outro paradigma se esfacela, porém, desta vez, é o próprio poema quem o promove.

Ainda sobre “Beijo eterno”, o desejo efervescente do eu-lírico pela mulher alude ao fato de esta ser tida não apenas como objeto de prazer, mas também como “escrava”. Vale lembrar que a sociedade que os poetas românticos vivenciam permanece escravocrata e patriarcal, o que permite, portanto, a Affonso Romano de Sant’Anna (1987) observar, nos poemas desse período, a distinção entre a mulher para ser vista (branca e com dotes para casamento) e a mulher para ser comida (a mulata escrava). No entanto, essa relação não se reduz ao desejo incontido, mas também aos impulsos mais primitivos do eu-lírico, que precedem até mesmo o desejo sexual:

Pois, enquanto a mulher branca está, digamos, na entrada, decorando com flor a fachada e mesmo os salões, a outra (a preta) está nos fundos ligada à alimentação erótica e gastronômica. Entre o

jardim e a cozinha, perambulam os fantasmas do poeta amante, que em suas palavras dramatiza os conflitos do homem médio de seu tempo (SANT'ANNA, 1987, p. 27).

Na perspectiva do teórico, a poesia romântica está permeada pela dicotomia da mulher branca/preta, apresentável/comível, respectivamente, donde postula sua tese a respeito do “canibalismo amoroso” que identifica desde a mais derradeira produção poética no Brasil. Se lá ou cá, paradoxalmente essa dicotomia se mantém, pois ambas as mulheres são tratadas na poesia como objeto, já que, de alguma forma, possuem utilidade.

Na linha de “Beijo Eterno”, Olavo Bilac compôs também “Um Beijo”, poema envolto na mesma esfera romântica, que descreve as sensações do beijo:

Foste o beijo melhor da minha vida,  
Ou talvez o pior...Glória e tormento,  
Contigo à luz subi do firmamento,  
Contigo fui pela infernal descida!

Morreste, e o meu desejo não te olvida:  
Queimas-me o sangue, enches-me o pensamento,  
E do teu gosto amargo me alimento,  
E rolo-te na boca malferida.

Beijo extremo, meu prêmio e meu castigo,  
Batismo e extrema-unção, naquele instante  
Por que, feliz, eu não morri contigo?

Sinto-te o ardor, e o crepitar te escuto,  
Beijo divino! e anseio, delirante,  
Na perpétua saudade de um minuto... (BILAC, ESCRITAS.ORG, p. 1).

A princípio destaque-se que, apesar de se tratar de um soneto, o estilo de Bilac nesse poema, é bem diferente do expresso em outros mais conhecidos, como “Vaso Grego” ou “Língua Portuguesa” (insistentemente tratados no material didático como expressão máxima do Parnasianismo). Talvez justamente por isso, nos bancos escolares, Bilac esteja entre os menos apreciados escritores da literatura, pois só se permite conhecer o óbvio relativo à sua obra, en-

quanto os “adereços” são tão expressivos quanto, porém, não menos importantes. Não por acaso, quando enfim o aluno se depara com a liberdade de criação do Modernismo e suas agastadas gerações, manifeste certo ânimo em satirizar “Os Sapos”<sup>3</sup> parnasianos que coaxam sempre na mesma métrica.

A linguagem direta empregada em “Um beijo”, bem ao gosto do que se convencionou chamar de “parnasiano”, retrata as sensações de um beijo de fato consumado, evidenciado nas expressões pretéritas (“foste”, “morreste”, “morri”) e nas presentes (“sinto”, “rolo-te”). É a partir desse fato concreto que as projeções do eu-lírico pululam nos versos. O desejo, então, é reviver o passado e reacendê-lo. Mas a impossibilidade de reaver o que perdeu, deixa o eu-lírico amargurado. Nos versos “E do teu gosto amargo me alimento,/ E rolo-te na boca malferida” apresenta-se a tristeza causada pela perda ou mesmo pelo desejo não realizado. Há, portanto, a constatação de que as angústias líricas partem de um acontecimento concreto; além disso, evidenciam-se as sensações do antes e do depois de um beijo. Fato que, no Romantismo, seria mantido no plano da idealização.

Apesar de toda essa esfera realista, “Um Beijo” mantém resquícios românticos, principalmente na última estrofe, que deixa clara a infinitude do sentimento, aspecto característico do Romantismo. Afinal, expressões como “perpétua saudade de um minuto” coincidem com o estilo de qualquer escritor dessa estética literária.

Nessa medida, abalam-se as estruturas de outro paradigma literário: Olavo Bilac experimenta o Romantismo, assim como Machado de Assis, antes de se manifestar contrário a essa estética. No entanto, não permanece nesse estilo, assim como o romancista, apenas parte do que vivencia para, em seguida, criar o que lhe parece mais adequado, em termos de manifestação artística.

Aqui é necessário ressaltar que a passagem do Romantismo para o Realismo no Brasil não foi de ruptura, conforme aconteceu em Portugal com a “Questão Coimbrã”, em que românticos e realistas

---

<sup>3</sup> Referência ao poema de Manuel Bandeira, declamado na Semana de Arte Moderna (1922) satirizando a proposta parnasiana da “arte pela arte”.

travaram uma batalha por mais de cinco anos. Em terras tupiniquins, houve um processo de transição, uma evolução do Romantismo tanto para o Realismo quanto para as outras estéticas do final do século XIX (Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo). Isso justifica os casos já citados de Machado e Bilac que transitam de uma estética a outra.

Nesse sentido, Afrânio Coutinho (1983) observa que no subjetivismo de Álvares de Azevedo está o germe do Simbolismo, e no objetivismo de Castro Alves está o germe do Parnasianismo; acrescentado que, apesar da aparente oposição, há uma continuidade e uma identidade em muitos aspectos do Romantismo para os movimentos posteriores. Isso explica o “fato de muitos escritores passarem de um movimento a outro, jamais se libertando do primeiro, e continuando com as mesmas preocupações e problemas” (COUTINHO, 1983, p. 177).

Diante disso, é possível supor que um dilema tenha assolado o “Príncipe dos Poetas”: como expressar claramente o erotismo se a esfera romântica não o permitia de fato? Para solucionar a questão, Bilac buscou alternativas que o levaram a lapidar sua linguagem, de modo que fosse possível abranger o tema sem o rebuscamento do Romantismo. Eis, portanto, o fio condutor que resultou no Parnasianismo, poesia direta, objetiva, e, conseqüentemente, erótica.

### **A mulher satânica de Bilac**

*Satânia os lábios úmidos encurva,  
E da boca na púrpura sangrenta  
Abre um curto sorriso de volúpia...  
(Olavo Bilac)*

Romântico em essência, Olavo Bilac se apropria da linguagem realista para expressar o erotismo latente nas relações amorosas. Nesse sentido, rompe com as estruturas distantes e vagas do eu-lírico mediante o objeto de desejo no Romantismo, e introduz a realização concreta, o ato consumado, a boca beijada, a mulher tocada, o amor revivido.

Affonso Romano de Sant'Anna, ao estabelecer um contraponto entre Castro Alves e Olavo Bilac, observa que o romântico, ao falar dos seios da amada, usava levemente no poema "Peitos nus": "Quando eu sonhava nos morenos seios/das belas filhas do país do sul"; enquanto que no parnasiano "aflora um canibalismo amoroso mais ardente" (1987, p. 79), expresso, principalmente por meio do verbo "morder", recorrente nos poemas "Beijo Eterno": "Morde também/ Ai! Morde! Que doce é a dor", e "Satânia": "Morde-lhe os bicos túmidos dos seios".

Ao sabor da lapidação parnasiana, que constrói seu poema como a uma obra de arte, Bilac esculpe a estátua feminina como um memorial à lembrança das experiências idas e vividas. O próprio Sant'Anna confirma essa intenção, ao revelar que: "a mulher-estátua é a imagem central da questão erótica e estética dos parnasianos" (1987, p. 65) e que "o poeta-escultor luta para fazer emergir da forma bruta e indecisa um vulto feminino que é o fantasma de seus desejos" (1987, p. 67). Estabelece-se, nesse sentido, nova relação entre o eu-lírico e o objeto de desejo:

Com a cristalização do movimento parnasiano em torno de 1880, começa a surgir em nossa poesia, reincidentemente, a imagem da *mulher-estátua*. Descrita em cima de um pedestal, ela é a Vênus e a Afrodite greco-romanas seduzindo o homem. [...] O poeta quer que seu texto também seja uma escultura, uma miniatura, uma pintura. Ele, por isto, *esculpe, cinzela e molda* seu poema como se ele fosse uma matéria concreta e mineral (SANT'ANNA, 1987, p. 65 – grifos no original).

No entanto, não se trata de uma mulher inatingível, idealizada, que nunca fora tocada, pelo contrário, a *mulher-estátua* remete a lembranças que fazem o eu-lírico tremer de prazer ao recordar-se, como no poema "Satânia", em que a figura feminina assume o papel diabólico de implacável sedutora:

Nua, de pé, solto o cabelo às costas,  
Sorri. Na alcova perfumada e quente,  
Pela janela, como um rio enorme  
De áureas ondas tranqüilas e impalpáveis,

Profusamente a luz do meio-dia  
Entra e se espalha palpitante e viva.  
Entra, parte-se em feixes rutilantes,  
Aviva as cores das tapeçarias,  
Doura os espelhos e os cristais inflama.  
Depois, tremendo, como a arfar, desliza  
Pelo chão, desenrola-se e, mais leve,  
Como uma vaga preciosa e lenta,  
Vem lhe beijar a pequenina ponta  
Do pequenino pé macio e branco.

Sobe... cinge-lhe a perna longamente;  
Sobe... e que volta sensual descreve  
Para abranger todo o quadril- prossegue,  
Lambe-lhe o ventre, abraça-lhe a cintura,  
Morde-lhe os bicos túmidos dos seios,  
Corre-lhe a espádua, espia-lhe o recôncavo  
Da axila, acende-lhe o coral da boca,  
E antes de se ir perder na escura noite,  
Na densa noite dos cabelos negros,  
Pára confusa, a palpitar, diante  
Da luz mais bela dos seus grandes olhos.

E aos mornos beijos, às carícias ternas,  
Da luz, cerrando levemente os cílios,  
Satânia os lábios úmidos encurva,  
E da boca na púrpura sangrenta  
Abre um curto sorriso de volúpia... (BILAC, 1902, p. 95).

Detalhadamente, “Satânia” retrata o “caso de alcova” a que Sant’Anna menciona, a partir das imagens que o eu-lírico recupera através da lembrança. Trata-se de desejos concretos, consumados, e não delírios incontidos de um “eu” afoito pelo amor idealizado. Os dois versos iniciais do poema descrevem uma mulher real, que, nua e com cabelos soltos, sorri, satisfeita, referência clara à possibilidade do amor consumado na alcova “perfumada e quente”.

A mulher, em “Satânia”, é diabolizada na medida em que se revela sedutoramente irresistível, os três últimos versos comprovam o quão satânica ela pode ser, uma vez que as expressões “lábios úmidos”, “púrpura sangrenta” e “sorriso de volúpia” remetem ao poder de sedução dessa mulher que “gentilmente” é chamada de “satânia”. As diversas associações da figura feminina a sataná apontam para o

receio masculino diante do poder feminino de sedução. Nesse sentido Sant'Anna adverte que tal receio se manifesta por meio da agressividade: “que pode ser a externalização de um canibalismo, ou uma passividade que pode ser a reafirmação do canibalismo da fêmea sobre o macho” (1987, p. 80).

Nessa perspectiva, a “luz do meio-dia” que entra pela janela da mulher satânica materializa os desejos incontidos do eu-lírico, pois, na verdade, é ele que executa todos os movimentos dessa luz. Sendo assim, o ato de “partir-se em feixes rutilantes”, seguido de “espalhar”, “ativar”, “dourar” revelam a que veio o ser penetrando pela alcova: esquentar o ambiente. Em seguida, essa mesma “luz”, tremendo, começa a acariciar a mulher pelos pés, deitada, nua, sobre o leito.

O que se prossegue são metáforas preliminares do ato sexual em si, conforme a luz percorre o corpo feminino: pés, pernas, quadril, cintura, seios, espádua até chegar à boca. Quando, na última estrofe, se chega às “carícias ternas” para enfim se encerrar com a imagem da mulher satânica, consuma-se o ato e, em seguida, o gozo, expresso pelo “sorriso de volúpia” e as sugestivas reticências, ao final do último verso.

A imagem da mulher que dorme nua no leito é uma constante na poética de Bilac, sempre associada à sensualidade irresistível a que se fez referência anteriormente. No soneto “Dormes”, de número XVIII, a situação se repete, ainda que, desta vez, a figura feminina não esteja associada à satã, mas à “pomba adormecida”:

Dormes... Mas que sussurro a umedecida  
Terra desperta? Que rumor enleva  
As estrelas, que no alto a Noite leva  
Presas, luzindo, à túnica estendida?

São meus versos! Palpita a minha vida  
Neles, falenas que a saudade eleva  
De meu seio, e que vão, rompendo a treva,  
Encher teus sonhos, pomba adormecida!

Dormes, com os seios nus, no travesseiro  
Solto o cabelo negro... e ei-los, correndo,  
Doudejantes, sutis, teu corpo inteiro

Beijam-te a boca t pida e macia,  
Sobem, descem, teu hálito sorvendo  
Por que surge tão cedo a luz do dia?! (BILAC, 1902, p. 56).

Nesse poema, substituindo a luz sinuosa em “Satânia”, aparecem os versos do poeta (“são meus versos!”), que se encarregam de concretizar os desejos fugidios do eu-lírico: acariciar, tocar a mulher nua que dorme. Assim como a luz, os versos tratam de percorrer o “corpo inteiro” dela, até beij -la de fato e, no subir e descer, sorver o “hálito” que se percebe logo cedo,   luz do dia. O último verso revela que se trata de uma lembrança que assola o eu-lírico no alvorecer do dia e parece despert -lo involuntariamente.

Reaparece, em “Dormes”, o cabelo de tom escuro, tal como em “Satânia”, o que poderia (por que não?) fazer referência   mulher comestível,   qual se refere Sant’Anna quando se refere ao Romantismo. Seja como for, a mulher satânica de Bilac, ora mais ora menos voraz, aparece sedutoramente arrebatadora, envolta em um estilo de época cuja proposta   esculpir objetivamente o poema, sem interferências emocionais excessivas, contidas de modo a não macular a obra de arte. Em certa medida, Bilac parece ter mantido-se servil   proposta parnasiana, no entanto, em se tratando da temática feminina,   possível que seus limites tenham sido extrapolados em detrimento da expressão realista.

Seja como for, a produ o literária de Olavo Bilac carece, com urgência, de uma abordagem menos restritiva, que permita a professores e alunos alcançar a compreensão de que sua obra poética está além dos limites da escola parnasiana. Se, como propõe Rildo Cosson (2004), a escola tem o papel de formar indivíduos, através do letramento literário, aptos a apreciar a leitura,   também certo que deve corroborar com a concep o de que a literatura faz parte de nossa cota diária de fic o e fantasia, ao gosto de Antonio Candido (1972), e, portanto, é vital para a existência humana.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **O guarani**. 20. ed., São Paulo: Ática, 1996 (Bom Livro).
- AMARAL, Emilia; FERREIRA, Mauro; ANTÔNIO, Severino; LEITE, Ricardo. **Novas palavras**. v. II, São Paulo: FTD, 2010.
- BANANÉRE, Juó. Amore co amore si paga. *In*: AMARAL, Emilia; FERREIRA, Mauro; ANTÔNIO, Severino; LEITE, Ricardo. **Novas palavras**. v. II, São Paulo: FTD, 2010.
- BILAC, Olavo. Um Beijo. *In*: Escritas. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/2546/beijo-eterno>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- BILAC, Olavo. Nel Mezzo del camin. *In*: AMARAL, Emilia; FERREIRA, Mauro; ANTÔNIO, Severino; LEITE, Ricardo. **Novas palavras**. v. II, São Paulo: FTD, 2010.
- BILAC, Olavo. Beijo Eterno. **Poesias** – Edição Definitiva. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1902.
- BILAC, Olavo. Satânia. **Poesias** – Edição Definitiva. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1902.
- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. **Literatura**: a formação do leitor: alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: ensino médio. Brasília: 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum curricular**. Brasília: 2018.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *In*: **Ciência e Cultura**. São Paulo: 24 (9), 1972.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- MARCO, Valéria de. **A perda das ilusões**: o romance histórico de José de Alencar. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**. v. II – Realismo e Simbolismo. ed. atual. e rev. São Paulo: Cultrix, 2009.

PERROTI, Edmir. Literatura e escola: diálogo difícil. Dificil? *In*: **Páginas Abertas**. São Paulo, n. 64, 1990, p. 16-17.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.



# Gonçalves Crespo e a literatura negra: uma aproximação possível? Relendo *Mater Dolorosa* (1882)

**Marcele Aires Franceschini<sup>1</sup>**  
**Bruno Barra<sup>2</sup>**

O pisciano António Cândido Gonçalves Crespo nasceu no Rio de Janeiro em 11 de março de 1846. Filho de um comerciante português com uma mestiça escravizada, ainda adolescente se radicou em Portugal, onde mais tarde estudou Direito na Universidade de Coimbra, trabalhou como escritor, jornalista, político e se configurou como um importante nome na onda parnasiana lusitana (CRESPO *apud* PEIXOTO, 1942).

Atuou ativamente no jornalismo português, tendo colaborado em publicações da época, como *O Occidente* (1878-1915), que contava com nomes como Cesário Verde (1855-1886), Guerra Junqueiro (1850-1923) e a poetisa, escritora e ativista Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), sua esposa (CAETANO, 1911, p. 15). Escreveu ainda n’*A Folha*, cujo diretor, João Penha, foi o introdutor do Parnasianismo em Portugal, assim como na revista literária *República das Letras* (1875), igualmente dirigida por Penha; além dos periódicos *Renascença* (1878), *A Mulher* (1879), *Jornal de Domingo* (1881-1888), *A Leitura* (1894-1896), *Branco e Negro* (1896-1898), *Serões* (1901-1911) e *Revista de Turismo* (1916) (SANTOS, 2009, p.

---

<sup>1</sup> Doutorado em Literatura Brasileira (USP/2009) e Pós-Doutorado em Estudos Literários (UEL/2019). Professora adjunta (PLE/DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC) e coordenadora do Projeto de Extensão Outras Palavras (POP). Contato: maraires2@gmail.com.

<sup>2</sup> Graduando em Letras da Universidade Estadual de Maringá, membro do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC/UEM/2020).

82; CORREIA, 2007, p. 3; CORREIA, 2012, p. 9; MANGORRINHA, 2012, p. 4; ROLDÃO, 2013, p. 3; ROLDÃO, 2015, p. 1).

É autor dos livros de poemas *Miniaturas* (1870) e *Nocturnos* (1882). O estudioso português Alfredo Ribeiro dos Santos, em *História literária do Porto: através das suas publicações periódicas* (2009, p. 82), classifica-o como “o mais perfeito poeta parnasiano”. Sobre a poética de Crespo, o crítico literário brasileiro Afrânio Peixoto, no prefácio de suas *Obras completas* (1942), comenta: “Ainda hoje não há na poética lusitana outro livro ‘parnasiano’ como esse: é preciso recorrer a *Noturnos* do mesmo Crespo e passar o Atlântico para encontrar em Luiz Guimarães, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Alberto Oliveira... parnasianos à altura de Gonçalves Crespo”. O poeta, ensaísta e memorialista português Bulhão Patos, em *Sob os ciprestes: vida íntima de homens ilustres*, elogia-o, ao lado de Machado: “Deus conserve, para glória das letras, entre outros, os meus prediletos Antônio Crespo, o adorável autor das *Miniaturas*, e Machado de Assis, o primoroso autor das *falenas*” (PATO, 1877, p. 289).

Os elogios da crítica não deixam dúvidas de que Crespo foi importante nome na literatura portuguesa da segunda metade do XIX. Só não produziu mais porque morreu precocemente, aos 37 anos, em 1833, deixando dois filhos pequenos: Luís e Maria Cristina (CRESPO *apud* PEIXOTO, 1942). A fatalidade de sua morte se estende na trágica doença que acometia os autores de seu tempo, a exemplo de Álvares de Azevedo (1831-1852), Casimiro de Abreu (1839-1860), Augusto dos Anjos (1884-1914), Cruz e Sousa (1861-1898): a tuberculose. No mesmo ano de sua passagem, o terceiro filho, que recebeu seu nome, faleceu no parto.

Depois de sua morte, foram publicados *Contos para os Nossos Filhos* (1886), escrito em parceria com a mulher, Maria Amália, bem como suas *Obras Completas* (1887), com prefácio de Teixeira de Queirós e da esposa (CRESPO *apud* PEIXOTO, 1942). Sua coletânea *Nocturnos* ganhou várias edições: 1882, 1888, 1897, 1923, 1942, entre outras contemporâneas. A seguir, uma análise sobre o livro e o poema objeto desse estudo.

## “Mater Dolorosa”: o percurso clássico

Quando se fez ao largo a nave escura,  
Na praia essa mulher ficou chorando,  
No doloroso aspecto figurando  
A lacrymosa estatua da amargura.

Dos céus a curva era tranquilla e pura:  
Das gementes alcyones o bando  
Via-se ao longe, em circulos, voando  
Dos mares sobre a cérula planura.

Nas ondas se atufára o Sol radioso,  
E a Lua succedêra, astro mavioso,  
De alvôr banhando os alcantis das fragas...

E aquella pobre mãe, não dando conta  
Que o Sol morrêra, e que o luar desponta,  
A vista embebe na amplidão das vagas... (CRESPO, 1882, p. 132-133)<sup>3</sup>.

O poema ‘Mater Dolorosa’ faz parte da coletânea designada *Nocturnos*, publicada por Gonçalves Crespo em 1882. Trata-se de um soneto em versos decassílabos sáficos, no mais fiel estilo parnasiano, como se o poeta evocasse Safo, Alceu, Anacreonte, Catulo, Horácio e Sêneca, mestres nos versos com tal metrificação. O poeta o oferece ao dramaturgo português Rangel de Lima (1839-1909), um dos fundadores da Sociedade de Belas Artes, em Lisboa. O título em latim faz jus à cena descrita: ao crepúsculo, em terra firme, uma mulher chora ao assistir desaparecer, ao longe, o navio que leva seu filho.

Os elementos preponderantes no poema são as lágrimas maternas aliadas a um profundo sentido de nostalgia, materializado sobretudo pelo pôr do sol e pelo nascimento do breu. Não só a paisagem, como a “nave [é] escura” e o horizonte “cérula planura”, ou seja, o cair azul-marinho do dia. Não mais o sol resplandece com sua aura, porém a Lua, banhando os cumes dos penhascos. Note-se que a tonalidade escura do poema dialoga com o próprio título do livro, *Nocturnos*. Interessante observar que no *Dicionário de Símbolos*, de

---

<sup>3</sup> A partir de agora, desde os títulos aos versos dos poemas, respeitaremos a grafia original do poeta, sem adaptá-la ao português atual.

Herder Lexikon, a Lua associa-se, entre outros elementos “a tudo o que é transitório e perecível” (1992, p. 128). Em outras palavras, no poema a Lua representa a partida; o fim de um ciclo.

Quanto à temática “Mater Dolorosa”, não é nova na literatura, visto que já está na Bíblia com Maria chorando durante o trajeto da via-crúcis; ao pé da cruz “Junto à cruz de Jesus estavam de pé sua Mãe, a irmã de sua Mãe, Maria de Cléofas, e Maria Madalena. Vendo a Mãe e, perto dela, o discípulo a quem amava, disse Jesus para a mãe: Mulher, eis aí o teu filho! Depois disse para o discípulo: Eis aí a tua Mãe!” (JO 19,15-27); e depois, segurando seu filho morto no sepulcro. Tal imagem cristã, da mãe sofrida, rodou o mundo na pintura clássica, tendo como representantes centenas de obras, entre elas a do artista alemão Hans Memling (1430-1494), a do holandês Rogier van der Weyden (1400-1464), a de El Greco (1541-1614), a de Murillo (1617-1682); a dos italianos Carlo Dolce (1616-1686) e Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (1609-1685), entre outros. Atenção ao detalhe da pintura do pintor gótico flamengo Dieric Bouts (1415/1475):

**Figura 1** - “Mater Dolorosa” - Dieric Bouts (1470-75) óleo sobre carvalho



Fonte: The National Gallery. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-dirk-bouts-mater-dolorosa>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Ao contemplarmos o rosto, as primeiras imagens que nos capturam são as lágrimas e os olhos vermelhos, indicando que aquele não é um choro efêmero, mas de dor. Assim como o poema de Crespo traz a triste melodia de uma mãe em momento de despedida, Bouts retrata a Virgem aos prantos. A imagem dialoga, de modo certo, com o verso “a lacrymosa estatua da amargura”.

É notável que a crítica considera Crespo legítimo representante do parnasianismo, portanto sua escrita segue, com minuciosidade, os moldes clássicos. Aqui, entretanto, não adotaremos o hábito de diminuir a poesia parnasiana em relação à poesia realista, uma vez que o parnasianismo, ainda que tenha se ausentado dos clamores históricos e optado pelo afastamento social, não exclui a carga emotiva. Logo, não apenas em “Mater Dolorosa”, como em dezenas de poemas de *Nocturnos* – “O Velhinho”, “Olhos de Judia”. “O Coveiro”, “Adeus!”, “Em caminho da guilhotina”, “A Viúva” – prevalece o lamento, algum sentimento melancólico, a despedida e a temática do amor, aproximando, em muitos momentos, quanto ao conteúdo, o escritor da visão romântica. O próprio título da obra, *Nocturnos*, faz referência à temática romântica, a exemplo da obra homônima de Fagundes Varela, *Noturnas*, lançado vinte anos antes, em 1861.

Crespo dedica sua obra, com versos amorosos, a sua mulher, Maria Amália Vaz de Carvalho, “a mais sancta e a melhor das companheiras”. Ainda, outro caso que sinaliza o espírito romântico de *Nocturnos* é o poema “A morte de D. Quichote”, cantando o ícone clássico espanhol em seu leito de morte, “sósinho, abandonado e à tóa como um cego” (CRESPO, 1882, p. 157). A voz lírica sussurra aos ouvidos de Quijote, já prestes a cerrar os olhos: “morreu-te a Dulcinêa / ‘Missionario do Bem, tua missão é finda!’” (p. 158). Entretanto, quem espera que o personagem morra sem glórias, engana-se, pois a figura do herói nunca morre num simples sopro: “Inquieto, semi-nú, sinistro, o cavaleiro / Bradou como um trovão: ‘Enverguem-me a loriga! / ‘Sellem-me o Rocinante, ó Sancho, ó escudeiro’, / ‘Traz-me a lança, presto! e a minha espada amiga!’” (CRESPO, 1882, p. 159).

Tal conteúdo romântico é especialmente firmado nas traduções de Crespo dos intermezzos do poeta romântico alemão Heinrich Heine (1797-1856), conhecido como “o último dos românticos”. Os vinte e quatro intermezzos traduzidos e que entram em sua coletânea de poemas fazem parte dos *Intermezzos líricos* (escritos entre 1822-23), amplamente aplaudidos no romantismo pelo conteúdo lírico-amoroso, tendo sido musicados por Schubert, Schumann, entre outros compositores (PERRY, 2002, p. 87-88). Além dos intermezzos, da autoria de Heine Crespo ainda traduziu o poema “As ondinas”, que mais tarde também seria adaptado ao português por Machado de Assis em *Chrysalidas* (1864).

Basta uma breve análise dos poemas que compõem *Nocturnos* para entendermos de que se trata de um livro com inúmeras referências a temas clássicos, desde o apelo à natureza, como em “Ad Agros”: “Nas manhãs da passada primavera / Com que delicia ethérea nos amámos! / Iremos vêr os nomes que traçámos / No rude tronco em que se enlaça a hera” (CRESPO, 1882, p. 12) ao retorno ao panteão, como em “A Ceia de Tibério”: “Ressaltam das paredes os satyros esquivos / Sob o pampano alegre: as nymphas, em coréas, / Dançam na riba, em flôr, de arroios fugitivos” (CRESPO, 1882, p. 85). O apreço ao cânone é visível em “Camoneana”, série de três poemas em que Crespo idealiza o grande ícone lusitano: em “A Igreja das Chagas” há uma vivência romântica, com troca de olhares entre o Camões e uma dama misteriosa, que “ao ouvi-lo, languida sorria” (CRESPO, 1882, p. 77); em “A leitura dos Lusiadas” o poeta, “esbelto e cavaleiro”, lê suas criações diante d’El-Rey e da corte (CRESPO, 1882, p. 78); já em “Annos depois” surge a figura de um Camões não mais “moço” tampouco “feliz”, vendo perpassar “o vulto amado” (CRESPO, 1882, p. 81).

Não só Camões é poeta aclamado em *Nocturnos*, como o trio<sup>4</sup> João de Lemos (1819-1890), ultrarromântico e adepto à Monarquia absoluta, conhecido como “O Trovador” em razão de sua publicação de nome homônimo, que recebia os versos de jovens estudantes:

---

<sup>4</sup> Sobre o trio, confira REMÉDIOS (1921).

“Fôste erguido no concavo do escudo / Pelos moços de outrora, e celebrado / Trovador, cavalleiro, e namorado... / Tempo de glórias! Como passa tudo!” (CRESPO, 1882, p. 90); João de Deus (1830-1896), pedagogo, autor da popular *Cartilha Maternal*, conhecido como o “Poeta do amor”: “Já o seu nome é tão suave e brando / Tão eufônico, meigo e delicado / Que fica nos ouvidos suspirando...” (CRESPO, 1882, p. 93); e João Penha (1838-1919), como já observado, introdutor do parnasianismo em Portugal e diretor dos periódicos *A Folha* e *República das Letras*, onde Crespo atuou como colaborador, a quem ele chama de “Nervoso mestre, domadôr valente” (CRESPO, 1882, p. 92).

*Nocturno* ainda dá lugar à celebração do minueto, dança e/ou composição musical, em compasso de  $\frac{3}{4}$ , de origem francesa, muito popular na corte de Luís XIV: “A sorrir, deslisou graciosa no tapete, / Dançando airosamente o airoso minuête...” (id. *ibid*, p. 69), bem como canta a história portuguesa, como em “As primeiras lagrimas de El-Rey”, em alusão a D. João II, o “Príncipe Perfeito” (1455-1495) e seu sofrimento diante da morte de seu filho herdeiro, Afonso, prometido desde a infância a Isabel de Aragão e Castela. O jovem príncipe, com então quinze anos, morreu em razão de uma queda, em 1491. Os momentos de dor paralisam o soberano: “El-Rey, João Segundo, a fronte sobre o peito, / Contempla dos brandões à luz ensanguentada / O filho, e a dôr lhe avinca o grave e duto aspecto” (CRESPO, 1882, p. 134). A imagem piedosa, como em “Mater Dolorosa”, predomina na cena, visto que, tal e qual a Pietá, de Michelangelo, D. João II segura em seus braços o filho morto: “Subito ergue-se o rei, e para o leito avança, / E uma lagrima então, embalde reprimida, / Das barbas lhe cahiu no rosto da creança...” (CRESPO, 1882, p. 136).

Outro fato bastante peculiar de *Nocturnos* é que a maioria dos poemas, além das traduções de Heine, Gauthier e Dumas, são acompanhados de dedicatórias. Entre dezenas de personalidades portuguesas, eis que encontramos o escritor, tradutor e jornalista J. Cesar Machado (1835-1890), em “O velhinho”; o escritor Teixeira de Queirós (1848-1919) em “O juramento do árabe”; o escritor e jornalista

Alberto Braga, em “O coveiro”; o Visconde de Pindello (1824-1891) em “João de Lemos”; o escritor e poeta Antero de Quental em “João de Deus” (1842-1891); o escritor Alberto Pimentel (1849-1925) em “Odor di Femina”; o poeta e ensaísta Bulhão Pato (1828-1912) em “Flôr do Pantano”; o romancista, crítico, dramaturgo, poeta e tradutor Camilo Castelo Branco (1825-1890) em “No jogo das cannas”; o jornalista, escritor e político Pinheiro Chagas (1842-1895) em “As primeiras lagrimas de El-Rey”, entre outros.

### **Mater Dolorosa: uma releitura negra**

Antes de tecermos uma releitura a partir do olhar negro do poema “Mater Dolorosa”, é imprescindível trabalhar com a questão da identidade do autor, na tentativa de responder: foi Gonçalves Crespo um poeta brasileiro que nadou em águas lusitanas ou um poeta português que, em sua literatura, encontrou suas reminiscências do país de origem? O poeta, tradutor e crítico literário português Pedro da Silveira, em *Os últimos luso-brasileiros*, é breve e enfático, admitindo que “no sentido mais rigorosamente estilístico do termo é um poeta português, tão português como outro qualquer de Oitocentos” (1981, p. 14).

De acordo com o site *Literafro*, da Universidade Federal de Minas Gerais (2018), “os historiadores disputam-lhe a nacionalidade. Na literatura brasileira, é focalizado sobretudo pelo fato de sua obra *Miniaturas* (Lisboa, 1870) incluir-se entre nossas primeiras e mais influentes manifestações parnasianas”. Tal afirmativa instiga a primeira questão desse estudo: Crespo, nascido no Brasil, viveu apenas parte de sua vida no Novo Mundo. Ainda adolescente, partiu para Portugal, tendo passado a juventude, a vida adulta e constituído família na Europa. Qual identidade, pois, prevaleceria?

Roger Bastide, em *A poesia afro-brasileira*, concede-lhe um capítulo inteiro. Logo no primeiro parágrafo, expõe: “[...] embora o ambiente brasileiro pouco houvesse contribuído para sua formação, devemos atentar ao fato de ter ele levado consigo, para a nova pátria, as heranças africanas” (1943, p. 81). O autor vai além expondo

que “os críticos que o estudaram são, com efeito, unânimes em atribuir às suas origens raciais o seu temperamento alegre, exuberante, sob o qual se escondia incurável tristeza”, em consequência do “preconceito de cor, que lhe acarretou dissabores no próprio Portugal” (BASTIDE, 1943, p. 81).

Acreditamos que, para essa análise, é prudente adotar a visão de “errância” abordada por Bastide em seu capítulo sobre Crespo. Na análise, o antropólogo francês retoma o destino do poeta negro com a analogia judia, visto que “o destino do israelita em muita cousa se assemelha ao do escravo africano” (BASTIDE, 1943, p. 82). Leia-se:

Tanto o judeu como o negro não foram arrancados de suas pátrias, por terríveis diásporas, afim de serem espalhados pelo mundo? Não foram obrigados ambos a se submeter às leis de estratificação social, e, sob certo aspecto, não constitue o ‘ghetto’ uma réplica à senzala? (BASTIDE, 1943, p. 82).

Interessante notar que a origem de Crespo representa a síntese colônia-metrópole, visto que é filho da brasileira Francisca Rosa da Conceição, mestiça escravizada, e do comerciante português António José Gonçalves Crespo. O poeta, na mais nítida condição patriarcal, leva o nome do progenitor. Lembremos que Fanon, em *The Wretched of the Earth*, afirma que “a decolonização é o encontro de duas forças, contrárias em razão de suas naturezas próprias” (1963, p. 35)<sup>5</sup>. Nesse encontro, em que prevalece a visão do colonizador, o nativo não se aproxima à “semelhança de Deus, mas ao homem branco, ao senhor, ao opressor”, de modo que “a fim de assimilar e experimentar a cultura do opressor, o nativo necessita deixar parte de suas propriedades intelectuais penhorada” (FANON, 1963, p. 41).

A própria classificação de Gonçalves Crespo como “português” por parte da crítica lusitana é reflexo da “propriedade intelectual penhorada” da qual fala Fanon. Eduardo Melo França, em sua tese de doutorado ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE, nota que o professor e estudioso lusitano, António José Saraiva, em

---

<sup>5</sup> Todos os trechos aqui dispostos de *The Wretched of the World* (1963), versão inglesa da obra, foram traduzidos ao português pelos autores desse estudo.

sua *História da literatura portuguesa*, apesar de afirmar que em sua obra entrariam ‘somente’ autores nascidos em Portugal, faz questão de deixar o nome de Crespo, classificando-o como o “primeiro e também mais destacado parnasiano português” (SARAIVA; LOPES, 1982, p. 982 *apud* FRANÇA, 2013, p. 227). Tal assertiva prova que, quando conveniente, o colonizador transforma o nativo em seu, desprezando o passado e o *locus* de nascimento daquele a quem escolheu como modelo.

Tal pensamento se encaixa ao que Fanon chama de “The Pitfalls of National Consciousness” ou “As armadilhas da consciência nacional”. O intelectual negro martinicano diz que a ideia de “consciência nacional”, ao invés de “abraçar a cristalização das esperanças mais profundas do povo como um todo”, ao invés de se apresentar como “o resultado mais óbvio e imediato da mobilização popular”, não passa de uma “concha vazia”, de uma “farsa crua e frágil” elaborada pela burguesia colonial (1963, p. 148). Ele prossegue com seu argumento considerando que a “fraqueza tradicional”, praticamente “congenita da consciência nacional dos países subdesenvolvidos não é somente resultado da mutilação das pessoas colonizadas pelo regime colonial”, porém, é também fruto do “resultado da preguiça intelectual da classe média nacional, de sua penúria espiritual, e do molde profundamente cosmopolitano de seu pensamento” (FANON, 1963, p. 148). A citação a seguir, de Camilo Castelo Branco, ilustra, com propriedade, o cenário descrito por Fanon:

Chamam-lhe uns ateniense, outros brasileiro: eu quero que seja português, porque levo o amor da minha pátria até o latrocínio de um poeta que me diz pouco do sabiá no raminho da jatobá, e da araponga na copa do jequitibá, e das falenas a esvoaçarem-se nos andassús, e do macaco a gemer nas franças do ipê, nem me fala do jurubá, nem das flores do manacá a perfumarem as brisas dos cafezais, nem do inhambu a estorcer-se nas unhas do papagaio. É português como Garrett, francês como Gautier, americano sentimental como Lougfelloy, e humorista como Godfrey Saxe, e espanhol como Campoamor (CASTELO BRANCO, 1896, p. 95).

Camilo Castelo Branco (1825-1890) dedica à poética de Crespo um trecho cheio de sentimentalismos, digno do período a que representou em seu ápice em Portugal: o Romantismo. O Nacionalismo vingou como uma das principais bandeiras do movimento, sobretudo em sua primeira geração (1825-1840), com Garret e Herculano. Pedrosa (2015 p. 51) observa que, nessa escola, “o sentimento nacional passaria a exprimir a ideia de que a nação era a versão coletiva do individual. Ergia-se, assim, o princípio do nacionalismo literário: o artista seria fiel a si mesmo e ao país em que se formara”. Não obstante, os dizeres de Castelo Branco sobre Crespo servem de alicerces nacionalistas, pois ao mesmo tempo em que “leva o amor a sua pátria” ao grau máximo, destitui a brasilidade do colega elencando, no melhor estilo de Gonçalves Dias, a abundância tropical da fauna e da flora: “sabiá no raminho da jatobá”, “araponga na copa do jequitibá”, “falenas a esvoaçarem-se nos andassús”, “macaco a gemer nas franças do ipê”, “jurubá”, “flores do manacá a perfumarem as brisas dos cafezais”, “inhambu a estorcer-se nas unhas do papagaio”. Crespo “diria pouco sobre” todos esses elementos, uma vez que sua nacionalidade estaria mais próxima da colonial, e não a da estereotipada pelo colorido dos pássaros e das flores. Além desse fato, ao universalizar Crespo, comparando-o a nomes como Garret, Gautier, Lougfelloy, Saxe e Campoamor, demonstra sua erudição desprezando autores brasileiros contemporâneos ao poeta. Sua tentativa de dimensioná-lo a outras culturas abrange apenas a clássica, a europeia.

Bastide entende tal sentimento ao afirmar que o único meio de o sujeito subjugado pela colônia “escapar a todo o preconceito de cor, de evitar o sofrimento”, seria por ventura ao “romper as ligações com o branco, para reafirmar orgulhosamente a própria raça” (1943, p. 84). Esse rompimento não ocorre “aos gritos” no caso de Crespo, de modo que para ser aceito pela sociedade imperial, precisava escrever nos moldes do dominante. Não por acaso “Mater Dolorosa” tem o título em latim: marca a presença política da linguagem dominante, ao mesmo tempo em que o centraliza no discurso parnasiano da poesia do fim do século XIX.

Em carta a Machado de Assis, datada em 6 de junho de 1871 – disposta na íntegra em *Ao redor de Machado de Assis*, de Raimundo Magalhães Jr. (1958), é perceptível que Crespo se autodenomina “brasileiro” e “negro”:

Exmo. Senhor Machado de Assis,

Enviei há 15 dias a V. Excia. meu primeiro livro. Não lhe escrevi então, o que agora faço. O livro teve aqui bom acolhimento, e foi saudado espontaneamente, o que me admira em extremo, porque eu não sou português e não andava envolvido nestas tricas de compadrios, que por aqui dizem as más línguas – abundam. Foram quatro os escritores meus patrícios a quem tive a honra de enviar o meu livro: V. Excia., B. Guimarães, Alencar e Macedo. Fui aconselhado pelo autor do Colombo, que desde a minha publicação me distinguiu com a sua amizade que eu fiz os tais oferecimentos. A V. Excia, já eu conhecia de nome há bastante tempo. De nome e por uma secreta simpatia que para si me levou quando me disseram que era... de cor como eu. Será? Se o não é nem por isso me deixa de ser agradável travar conhecimento com V. Excia., e assinar-me aqui com toda a efusão de uma sincera simpatia e afetuoso respeito. De V. Excia. patrício e humilde respeitador (CRESPO, 1871 *apud* MAGALHÃES JUNIOR, 1958, p. 109-110).

Na correspondência fica evidente que Crespo, apesar de radicado em Portugal desde a adolescência, tendo constituído família e logrado em sua vida profissional naquele país, pontua: “não sou português”, entendendo-se brasileiro como seus “patrícios” Bernardo Guimarães (1825-1884), José de Alencar (1829-1877) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882). Outrossim, a carta não deixa dúvidas de que para vingar como no universo literário português o autor necessitava se envolver na “trica de compadrios”, muito embora ele o afirme o contrário. Como já observado, os poemas de *Nocturnos* apresentem dezenas de dedicatórias, que vão de nomes de escritores, jornalistas, poetas, políticos a condes e viscondes. Não há dedicatórias a autores ou personalidades brasileiras, de modo que para se encaixar ao ‘panteão’ da literatura de sua época, ainda que o poeta tenha estudado Direito na renomada Universidade de Coimbra, seu acesso aos meios culturais, jornalísticos e literários portugueses foi

intermediado por meio de sua esposa, Maria Amália, com quem se casou em 1874. Era a tertúlia lusitana quem lhe abria portas.

Esse fato, de modo algum, prejudica a noção de identidade de Crespo, uma vez que ele tem consciência de sua negritude e da impossibilidade de deixá-la pungente em sua obra – outra via, jamais seria publicado. O poeta sabe que sua identidade é validada pelo dominante apenas quando segue os protocolos, signos e condutas inerentes aos valores coloniais. O Outro, ou tudo aquilo que destoa das regras bem formadas pelo opressor, jamais poderá ser associado a suas vontades, ao seu estilo, reproduções e/ou manifestações.

Na carta, a “secreta simpatia” por Machado é revelada quando Crespo discorre sobre a negritude de ambos: “A V. Excia, já eu conhecia de nome há bastante tempo. De nome e por uma secreta simpatia que para si me levou quando me disseram que era... de cor como eu” (CRESPO, 1871 *apud* MAGALHÃES JUNIOR, 1958, p. 109-110). Schucman, em sua tese “Entre o ‘encardido’, o ‘branco’ e o ‘branquíssimo’: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana”, coloca a seguinte estruturação: “[...] ser negro no Brasil é uma condição objetiva em que, a partir de um estado primeiro, definido pela cor de pele e pelo passado, o negro é constantemente remetido a si mesmo pelos outros” (2012, p. 40). Assim, pois, em sociedades racistas como a portuguesa e a brasileira do final do século XIX, natural que no processo de construção de identidade os escritores negros fossem repreendidos – senão anulados – pelos “outros”, que forjaram significações negativas a respeito de seu grupo étnico-racial. Por isso a surpresa e alegria de Crespo, ao encontrar alguém como ele – escritor, negro, parte da elite intelectual em tempos naturalistas.

A carta, ainda que breve, elucida a noção identitária de Crespo, não deixando dúvidas de que o conteúdo e a forma, em *Nocturnos*, seguem o padrão dominante por uma razão óbvia: a fim de pertencer, o escritor precisava se moldar, muito embora ele se adaptasse quanto ao estilo, e não ideologicamente. Não obstante, a esse ponto do estudo, faz-se lógico reler o poema “Mater Dolorosa” a partir do olhar de um homem negro. Não mais estamos falando

do olhar casto e triste que segue o modelo da Virgem idealizada pelos europeus, mas de uma mãe mestiça, escravizada, que assiste à partida de seu filho. Recordando-se que a mãe do poeta, Francisca Rosa da Conceição, refletia tais origens. E ainda que o poeta tivesse levado a marca do português nome paterno, quando parte para Portugal, ainda menino, não se muda na companhia da mãe, mas junto à família paterna – à época que engravidou Francisca, Antônio era casado com Teodora Maria Ferreira, e assim o permaneceu na Europa. O desfecho do controle paterno é explicado em um trecho de *Mulheres, raça e classe*: “A exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas [...] ‘reprodutoras’”, de maneira que, “uma vez que as escravas eram classificadas como ‘reprodutoras’, e não como ‘mães’, suas crianças poderiam ser vendidas e enviadas para longe [...]” (DAVIS, 2016, p. 19-20).

Essa evidência biográfica é bastante oportuna para se transformar a abordagem do poema: Crespo, o filho, retrata a cena de uma mãe aflita, triste, desolada por saber que o filho parte, para nunca mais, no navio. Na praia, a mulher de “doloroso aspecto” que chora é Francisca, sua mãe. Assim que a imagem que mais se reflete à interpretação da realidade é “A Queen’s Sorrow”, do pintor, ilustrador e designer gráfico sul-africano Loyiso Mkize:

**Figura 2** – “A Queen’s Sorrow”, 2013, óleo s/ tela, de Loyiso Mkize



Fonte: Behance. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/7117369/Paintings-2013>. Acesso em: 27 jul. 2020.

A obra chama à atenção pelo alto grau de realismo e pelos traços, cores, formas e sensibilidade do talentoso jovem pintor sul-africano. Diferentemente da figura alva, derramando virginais lágrimas, quem aqui chora é uma mãe negra, verdadeira “lacrymosa estatua da amargura”. ‘Verdadeira’ porque, além da própria mãe do poeta, Francisca, milhares de mulheres africanas presenciaram a cena da despedida durante os séculos de escravidão que assolaram o continente. ‘Verdadeira’ porque eis a imagem de uma mulher real, desprovida dos poderes santificados atribuídos à Virgem pela Igreja Católica Apostólica Romana. ‘Verdadeira’ porque a tristeza é latente na pintura, visto que o olhar cabisbaixo da personagem representada

se dirige ao nada, dando ainda mais impacto à tristeza e falta de esperança da cena descrita em “Mater Dolorosa” – não por acaso o nome da pintura é “As dores da Rainha” (‘A Queen’s Sorrow’), tal e qual no poema.

Utilizar imagens que dialogam com o poema é uma alternativa bastante viável, uma vez que ele é extremamente visual. Como num filme, a primeira estrofe dá o zoom no rosto dessa mulher, que chora na praia. Já na segunda estrofe, a “câmera” se abre e o cenário se desdobra no mar, ao longe, no horizonte, com a “curva tranquilla e pura” dos céus. Veja-se que a tranquilidade do oceano se opõe ao sentimento materno de dor, e ainda que essa mulher esteja aparentemente calada, chorando, sua agonia pode ser descrita em um dos versos do intermezzo XXIII de Heine traduzido por Crespo: “Soluça o vento magoado” (CRESPO, 1882, p. 61). Por fora, calmaria; por dentro, tempestade.

Movido por sua habilidade parnasiana de pintar as imagens no poema, Crespo contrasta o silêncio marítimo às “gementes alcyones”, que, em bando, circulares, voavam sobre a planura. As alciones são aves fabulosas, de canto plangente, considerada pelos gregos como bom sinal, pois fazem ninhos no mar quando calmo. Na mitologia, Alcione é mulher de Ceix, rei da Tessália. Certo dia, o Rei necessita partir em viagem aos mares. Alcione se desespera com um mau pressentimento, temendo os ventos e as tempestades, mas, a fim de salvaguardá-la, o marido não permite que ela se junte na viagem. Na metade do trajeto, as ondas e os ventos sopravam com violência, provocando um naufrágio. A tripulação se apavora e dos lábios de Ceix, o nome da amada, em vão, pois morre ao mar, ainda que suas últimas palavras fossem clamores para que as ondas levassem seu corpo de volta à amada. Ao saber da fatalidade, Alcione entra em profunda dor e envia sua fiel mensageira, Íris, em busca do Rei do Sono. Ela deseja encontrar o marido. Em sonho, recebe a seguinte mensagem de Ceix: “Os ventos tempestuosos afundaram meu navio no Mar Egeu, a água penetrou em minha boca enquanto eu dizia, em voz alta, Alcione [...]”. Ao acordar, a pobre mulher cai aos prantos, rasgando suas vestes. Na manhã

seguinte, Alcíone se dirige à praia, no local onde se despediu do amado em sua partida aos mares. Ela encontra o corpo de Ceix. A cena lastimosa é enlevada pelo fato de que a bela jovem ganha asas, sendo transformada numa ave. Enquanto voava, da garganta saíam-lhe sons de dor, lamentosos. Diante da trágica cena, os deuses transformam o casal em aves que se acasalam e reproduzem, assim que Alcíone choca os ovos nos ninhos que flutuam no mar, sinal de que os mares são seguros à passagem dos marinheiros, pois Éolo, seu pai, o deus dos ventos, impede que os vendavais provoquem as águas (FARIAS, 2010; BULFINCH, 2017).

A lenda de Alcíone, portanto, serve de metáfora apropriada a Crespo, uma vez que a ave tanto simboliza o choro de dor pela partida quanto significa bom agouro aos que partem ao mar. Os românticos, como Lord Byron em “The Bride of Abydos” (“A noiva de Abdios”, 1813); e Keats, em “Endymion” (“Endimião, 1818) também cantaram o mito. Entretanto, por mais que Crespo versasse na moldura métrica clássica, celebrando os mitos gregos, empenhamonos aqui a reler o poema a partir da cosmovisão iorubana, cujas histórias são fundadas nas bases orais dos mitos de Ifá e também descritas/guardadas em cadernos por babalorixás – nas Américas, desde Cuba ao Brasil (HOFBAUER, 2001, p. 252). Prandi, em *Mitologia dos orixás* (2001), debruça-se a numerar distintos mitos, priorizando as fontes mais antigas e as referenciando em sua obra. As centenas de míticas passagens, a exemplo da cosmogonia grega, debruçam-se sobre sentimentos humanos, desde a paixão, a ira, a rivalidade, a luta, os conflitos, porém, os personagens principais são os orixás (deuses), cujos poderes vão além. Esse é o caso de Iansã, a criadora do sopro do ar – transforma-se no próprio vento a deusa dos ventos (mitos nº 173 e 169), respectivamente.

Em seu prólogo, Prandi delinea o mundo dos orixás, que por sua vez reproduzem as condutas/ações humanas: “Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem” (2001, p. 24). Assim que podemos interpretar que se em “Mater Dolorosa” Alcíone é filha de Eolo, o deus dos Ventos, um par a esse duplo é Iansã, a orixá dos Ventos e das Tempestades; cruzando também o mundo dos eguns, ou dos espíritos:

Certa vez houve uma festa com todas as divindades presentes.  
Omulu-Obaluaê chegou vestindo seu capucho de palha.  
ninguém o podia reconhecer sob o disfarce  
e nenhuma mulher quis dançar com ele;  
Só Oiá, corajosa, atirou-se na dança com o Senhor da Terra.  
Tanto girava Oiá na sua dança que provocava o vento.  
E o vento de Oiá levantou as palhas e descobriu o corpo de Obaluaê.  
Para a surpresa geral, era um belo homem.  
O povo o aclamou por sua beleza.  
Obaluaê ficou mais que contente com a festa, ficou grato.  
E, em recompensa, dividiu com ela o seu reino.  
Fez de Oiá a rainha dos espíritos dos mortos,  
[...] Oiá então dançou de alegria [...] (PRANDI, 2001, p. 308).

Como Alcíone, a encontrar o corpo do amado e então ser transformada em ave pelos deuses, por conta de sua tristeza ao ver o marido morto, Iansã/Oiá é aquela com o poder de encaminhar os eguns ao Orun, ou ao mundo sagrado, formado por nove espaços. Segundo a crença iorubá, pelo dom recebido por Omulu-Obaluaê, cabe a Iansã/Oiá encaminhar os eguns a cada uma das nove dimensões, de acordo com seus destinos. Devido a esse atributo, a orixá ficou conhecida como Oyá Messan Orun, ou a Oyá dos Nove Céus (SILVA, 2009, p. 74). No Brasil, passou a ser chamada de Oyá Messan, Mãe dos Nove Filhos (PRANDI, 2001, p. 294), que com o tempo, por contração, passou a ser Oyá San, até finalmente chegar à sua forma atual: Iansã.

Além do par Alcíone-Eolo/Iansã, há outro a ser formado no percurso afro-brasileiro do poema: a “Mater Dolorosa” é da essência das lágrimas de Iemanjá, que na mitologia ioruba, é a orixá da maternidade e das águas do mar. A pesquisadora cubana Lydia Cabrera, em *Iemanjá & Oxum* (2004), por meio dos relatos do *santero* (terreiro) Oba Olo Ocha, localizado nas imediações da província de Matanzas, classifica: “Iemanjá é a Rainha Universal porque é a Água, salgada e doce, o Mar, a mãe de tudo que foi criado. [...] De Iemanjá nasceu a vida” (p. 30). Seu sentido maternal é aflorado, de modo que a orixá não cria somente seus próprios filhos, mas também os filhos de Oxum e de Iansã (CABRERA, 2004, p. 42). Na mitologia africana, é conhecida como “Deusa progenitora, muito

sábia e dona do mais precioso dos princípios vitais” (CABRERA, 2004, p. 59). Em ioruba, ouvimos: “Iá nlá, Iyá Oyibó, Iyá erú, Iyá, mi lánú”, cuja tradução é “Grande Mãe, Mãe dos brancos, Mãe dos negros, misericórdia” (CABRERA, 2004, p. 59).

No poema, a mulher que se despede de seu filho dispõe das habilidades maternais de Iemanjá. Há ainda outro fator que parecia a “Mater Dolorosa” a orixá: “Por ser a rainha dos mares, a orixá de maior hierarquia, a ela pertencem o Sol, a Lua e a estrela” (CABRERA, 2004, p. 261)<sup>6</sup>. Para aquém dos mitos, o sentimento da mãe de origem africana, que perde seu filho, encontra nas ondas os rebentos dos raios do sol já quase idos, dando lugar à noite, portanto à tristeza da despedida: “Nas ondas se atufára o Sol radioso, / E a Lua succedêra, astro mavioso” (CRESPO, 1882, p. 133). O cenário ainda indica a presença da geografia brasileira e/ou da costa atlântica africana, pois assim como Francisca acompanha a partida de Crespo a Portugal; muitas mães se despediram, para sempre, de seus filhos capturados e trancafiados em navios negreiros. Lembrando-se que tanto nas regiões iorubanas quanto nas bantos, de onde vieram a maioria dos escravos ao Brasil, o cenário é o descrito por Crespo: “De alvôr banhando os alcantis das fragas...” (1882, p. 133.), ou cheio de rochas e precipícios, esculpidos pelo Atlântico.

Apesar de essa mãe se fechar em sua dor nas três primeiras estrofes, e suas lágrimas moverem a tristeza da despedida, nos últimos versos a “Mater Dolorosa”, a “pobre mãe”, distraída, nem percebe “Que o Sol morrêra, e que o luar desponta”, visto que seus olhos estão perdidos, tentando encontrar, em algum lugar dentro, o filho que não mais voltará: “A vista embebe na amplidão das vagas...” (CRESPO, 1882, p. 133).

Com a habilidade e técnica parnasiana, assim como começou, Crespo fecha seu poema focado na imagem de sofrimento da mulher, com seus olhos cheios d’água. Tal circularidade deixa evidente o banzo da mulher. A nave já não está mais ancorada, então por quem chora essa mulher?

---

<sup>6</sup> Tal explicação foi dada a Cabrera por uma filha de Iemanjá, de Regla, nas imediações de Havana.

Oda (2008), observa que a etimologia do termo é duvidosa: alguns dicionários informam que “talvez [seja] derivada do quicongo *mbanzo*, pensamento, ou do quimbundo *mbonzo*, saudade, paixão – a origem africana da palavra, entretanto, parece muito incerta, não seria um artefato anacrônico? – ou que, provavelmente, banzo venha mesmo do português banzar [pasmear com pena]” (p. 738). Há estudos que ainda indicam que ele teria sua origem “ligada ao quimbundo *mbanza*, aldeia: banzo, saudade da aldeia e, por extensão, da terra natal” (ODA, 2008, p. 737).

Em sua dedicada análise, Oda relê o ilustrador luso-brasileiro Luis Antonio de Oliveira Mendes (1750-1817?), um dos primeiros a publicar em língua portuguesa sobre o banzo e saúde mental os escravizados já com textos datando de 1793. Segundo Oliveira Mendes, o banzo era uma das principais doenças que atingiam os escravizados, fundado na melancolia: “a saudade dos seus, e da sua pátria; o amor devido a alguém; a ingratidão e aleivosia que outro lhe fizera; a cogitação profunda sobre a perda da liberdade” (OLIVEIRA MENDES, 1812 *apud* ODA, 2008, p. 737). A pesquisadora ainda “constata que o banzo (ou, ao menos, sua descrição) é um estado mórbido intimamente ligado ao trato negreiro. Não é acidental que casos de banzo sejam narrados por ditas ‘testemunhas oculares’” (ODA, 2008, p. 739).

Se tomarmos como guia a história da África, além da própria Mãe de Crespo, a “Mater Dolorosa” poderia representar todas as mães que perderam seus filhos ao tráfico negreiro. Daí seu banzo se ampliar não apenas como um grito interno, mas como um clamor de todas as mães mestiças e negras. De acordo com o Banco de Dados do Comércio Transatlântico (*The Transatlantic Slave Trade, 1527-1867*), lançado em 1999 pelos historiadores David Eltis, Stephen Behrendt, David Richardson e Herbert Klein, entre 1502 e 1866, 11,2 milhões de africanos sobreviveram à travessia às Américas. Os pesquisadores apontam que nenhum país do Novo Mundo recebeu mais africanos do que o Brasil: 4,8 milhões, quantidade que equivale a aproximadamente 43% de todos os escravos embarcados<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Este, como outros bancos de dados, encontram-se disponíveis para pesquisa no site: <http://www.slavevoyages.org/> (acesso em 27 jul. 2020). Os dados/documentos estão traduzidos em língua portuguesa.

Se levarmos em consideração que praticamente cinco milhões de vidas negras foram traficadas; quantos milhões de almas maternas assistiram ao sofrimento, ao desespero da despedida, do horror?

Seguindo-se o percurso da travessia Brasil/Atlântico (Francisca/Crespo) e Atlântico/Brasil (genitoras dos homens e mulheres escravizados em navios negreiros), muitas são as mães que choram. Milhões delas. Assim que uma combinação de sentimentos e ações em torno da imagem poética do lamento, do banzo, da dor, constituem o mote negro de “Mater Dolorosa”.

De fato, reconstruir o mito da mãe em dor sob o viés da mitologia iorubá e do banzo se aplica com pertinência ao estudo e responde, confortavelmente, à pergunta que abre o título desse estudo: “Gonçalves Crespo e a literatura negra, uma aproximação possível?”. A resposta está na releitura não apenas de “Mater Dolorosa” ou de *Nocturnos*, mas na própria origem de Crespo, poeta negro, brasileiro, um dos principais nomes do parnasianismo em Portugal. Assim que a resposta se fixa na errância: Crespo passou a vida no entre o formal da colônia e o memorialístico, portanto utópico, do passado perdido no Brasil. A terra lusíada é a terra de partida; a terra brasilis é a terra de nascença. Nesse movimento Atlântico, Gonçalves Crespo é o poeta que sai de casa para nunca mais. Eis seu paraíso perdido. Daí seu próprio banzo-saudades: o brasileiro além-mar e sua mãe, chorando, na praia.

## REFERÊNCIAS

- BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1943.
- BECKETT, Wendy. **A História da Pintura**. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BÍBLIA Online. João, 19,15-27. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/19>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- BULFINCH, Thomas (org.). **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2017.

CABRERA, Lydia. **Iemanjá & Oxum**: Iniciações, Ialorixás e Olorixás. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2004.

CAETANO, Alberto. **O Ocidente**: Revista Ilustrada de Portugal et do estrangeiro, volumes 34-35, 1911.

CASTELO BRANCO, Camilo. Pequenas notas. Gonçalves Crespo. In: Nova Alvorada: **Revista Mensal Literária e Científica**. Vila Nova Famalicão: Tipografia Minerva, mar. 1896, ano 5, n. 12, p. 95.

CORREIA, Rita. Jornal de Domingo. **Revista Universal (JD)**: Semanário Ilustrado propriedade de Augusto de Sampayo Garrido, editado de 1881 a 1883. Hemeroteca Municipal de Lisboa, 2007. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/JornalDomingo.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2020.

CORREIA, Rita. **Ficha histórica**: O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do estrangeiro (1878-1915). Hemeroteca Municipal de Lisboa, 16 mar. 2012. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Ocidente.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2020.

CORREIA, Rita. Ficha histórica: Serões, **Revista Mensal Ilustrada (1901-1911)**. Hemeroteca Municipal de Lisboa, 24 abr. 2012. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Seroes.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2020.

CRESPO, Gonçalves. **Nocturnos**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

CRESPO, Gonçalves. **Obras completas**. Pref. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

CRESPO, Gonçalves. **Literafro**: o portal da literatura afro-brasileira. 29 jan. 2018. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/263-goncalves-crespo>. Acesso em: 03 set. 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FANON, Franz. **The Wretched of the Earth**. Pref. Jean-Paul Sartre. New York: Grove Press, 1963.

FARIAS, Gabriel. **A Mitologia Grega - Ceix e Alcíone**: As Alcíones. A Mitologia na História, 30 jul. 2010. Disponível em: <http://amitologianahistoria.blogspot.com/2010/07/mitologia-grega-ceix-e-alcione-as.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

FRANÇA, Eduardo Melo. **A recepção da literatura brasileira em Portugal durante o século XIX**. 2013. 307f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). UFPE, Recife, 2013.

HOFBAUER, Andreas. Mitologia dos orixás. Mitologia dos orixás. **Revista de Antropologia**. Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - FFLCH/USP, v. 44, n. 2, p. 251-258, 2001. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/29634>. Acesso em: 23 jul. 2020.

JANSON, Horst Waldemar. **A História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1992.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Ao redor de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MANGORRINHA, Jorge. Ficha histórica: **Revista de Turismo**: Publicação Quinzenal de Turismo, Propaganda, Viagens, Navegação, Arte e Literatura (1916-1924). Hemeroteca Municipal de Lisboa, 16 jan. 2012. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/RevistadeTurismo.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2020.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo, v. 11, n. 4, supl. p. 735-761, Dec. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142008000500003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142008000500003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 27 jul. 2020.

PATO, Bulhão. **Sob os ciprestes**: vida íntima de homens ilustres. Lisboa: Livraria Bertrand, 1877.

PEDROSA, Ana Bárbara. Almeida Garrett e a proposta política do romantismo. **Diacritica** [online]. 2015, v. 29, n. 3, p. 50-65.

PERRY, Beate Julia. **Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics**: Fragmentation of Desire. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos. **História da literatura portuguesa desde as origens até à actualidade**. Lisboa: Lumen, 1921.

ROLDÃO, Helena. Ficha histórica: **A Renascença**: Órgão dos Trabalhos da Geração Moderna. Hemeroteca Municipal de Lisboa, 3 out. 2013. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ARenascenca.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2020.

ROLDÃO, Helena. Ficha histórica: **A República das Letras**: Periódico Mensal de Litteratura (1875). Hemeroteca Municipal de Lisboa, 22 jan. 2015. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ARepublicadasLetras.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2020.

SANTOS, Alfredo Ribeiro dos. **História Literária do Porto, através das suas publicações periódicas**. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. 122f. Tese (Doutorado em Psicologia). USP, São Paulo, 2012.

SILVA, Sara Jane. **O canto de Oyá no Candomblé Keto**: um estudo dos aspectos culturais e etnomusiológicos. 2009. 140f. Dissertação (Mestre em Comunicação). UFBA, Salvador, 2009.

SILVEIRA, Pedro da. **Os últimos luso-brasileiros**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.



# A pintura como ato de resistência e insubordinação no mundo das imagens técnicas midiáticas

**Deise Dias Scandiuzzi<sup>1</sup>**

No mundo contemporâneo de domínio das imagens técnicas midiáticas, consideramos a produção de imagens, incluindo a alteridade que entra em sua composição e os significados que lhes são associados, um dos assuntos mais relevantes. O cenário da comunicação é invadido, diariamente, por enorme volume de imagens, que com seu poder retórico e persuasivo, apresentam representações que dificultam nossa compreensão do mundo real. Queremos, então, destacar a importância das diferentes possibilidades de expressão sobre o estar no mundo contemporâneo e valorizar a amplitude que a arte pode dar à mente do observador, por estar aberta a significações, em vez de direcionar o pensamento com propósitos capitalistas. Neste contexto, propomos uma reflexão sobre a potência da pintura no afloramento de sentidos não percebidos, no surgimento de novos processos de subjetivação e no desenvolvimento de uma consciência crítica, apresentando também o fazer artístico, através do uso da linguagem da pintura, como uma prática de resistência e subversão.

A resistência é pensada em relação ao uso de uma técnica manual milenar que, por ser alheia ao campo governado pelo uso das máquinas, amplia as condições de possibilidades da expressão e do relacionamento com o mundo. A insubordinação é evidenciada como a poética presente no artista pela ação livre e própria do pintar. A imagem pictórica, portadora de múltiplos significados, advindos

---

<sup>1</sup> Doutora em Engenharia de Produção (COPPE-UFRJ), Pintora - Estudos em Pintura, Cultura e Sociedade. E-mail: deise.dias.scan@gmail.com

de sua forma específica de produção e do uso de símbolos codificados próprios, apresenta o real e profere um discurso sobre ele, de forma implícita ou explícita, pois a pintura é uma prática simbólica. Afirmamos que a pintura pode causar um estranhamento e trazer provocações contundentes à percepção estética contemporânea, abrindo um espaço crítico e reflexivo.

Em nossa sociedade, realmente impera a comunicação por imagens, sejam elas estáticas ou móveis, físicas ou virtuais. Esse fenômeno está relacionado ao avanço dos recursos tecnológicos, voltados para a organização do capitalismo tardio. Pois, se as imagens comunicam e influenciam, os meios de comunicação às utilizam como instrumentos para ampliar o consumo. Há imagens nos jornais, revistas, televisões, computadores, telefones. Como diz Vilém Flusser, é importante refletir sobre as imagens produzidas pela sociedade porque:

Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas. Como a estrutura da mediação inclui a mensagem, há mutação na nossa vivência, nosso conhecimento e nossos valores (FLUSSER, 2008, p. 15).

No passado, as imagens foram índices do que elas representavam. Até que surgiram os chamados processos de pós-produção que as retocam, modificam e adulteram. O desenvolvimento das tecnologias audiovisuais tem dificultado o nosso discernimento entre verdade e mentira, nos privando de um conhecimento autêntico e cerceando nossa liberdade. As imagens retocadas, falsas, têm sido determinantes para uma revolução do imaginário humano, provocando novos processos de subjetivação e a desconstrução das hierarquias simbólicas.

Ao longo da história da humanidade, é possível perceber como o valor das coisas foi e ainda é determinado em função do que as culturas consideram ser o real, ou seja, o entendimento do real de determinada comunidade. No mundo contemporâneo, esse entendimento está cada vez mais globalizado. E as imagens certamente

refletem o entendimento de mundo de quem as produz ou observa. É importante tentar contribuir para a conscientização das pessoas a respeito do que está acontecendo, dessa situação de sedução, que já se transformou, podemos dizer, em manipulação, dada a influência e o poder que as imagens usadas neste processo têm sobre os sujeitos. Este é o primeiro passo para que as pessoas desenvolvam uma postura crítica, sendo capazes de formar os próprios pensamentos, de ter uma vida mais autônoma e de autogerir a sociedade.

Flusser (2008) classifica as imagens em dois tipos: imagens tradicionais e imagens técnicas, que se distinguem, principalmente, pelo modo como são produzidas. Ele afirma que o gesto produtor confere significado às imagens e justamente por isso considera que o significado das imagens tradicionais é o oposto das imagens técnicas.

A pintura considerada neste texto é uma imagem tradicional, criada por uma forma específica de produção milenar, um fazer pictórico que foi se modificando como reflexo de mudanças de pensamento e, ao mesmo tempo, foi levando a modificações no olhar e modelando o imaginário social. Nesta técnica manual, o pintor utiliza pincéis e espátulas, que funcionam como o prolongamento de seu braço, mas não incorpora máquinas na execução da técnica. Com isso, ele não é afetado pelo que Flusser chama de contragolpes das máquinas. Nós fabricamos ferramentas e máquinas que imitam parte de nossos corpos, mas que devem ter um desempenho superior. Entretanto, passamos a nos comportar como estas máquinas, imitando-as. O que Flusser quer dizer é que quando utilizamos um computador, por exemplo, para construir imagens, nos adaptamos ao que ele pode fazer, temos consciência de que só podemos querer que ele faça o que foi programado pra fazer. Como os computadores e seus softwares estão cada vez mais incrementados, possibilitando inúmeras funções, o usuário é levado a pensar que pode criar com liberdade, utilizando os recursos que a máquina oferece.

Ressaltamos também que estamos considerando a pintura produzida no contexto da Arte, que é pensada como integrante do campo do simbólico, que está imerso em um mundo intelectualizado e racional. Trata-se do universo da produção artística, um espaço que

se encaixa na definição de campo apresentada por Pierre Bourdieu (1996). Ele sugere a noção de “campo” como “estrutura de relações objetivas” que se dão entre as posições ocupadas pelos agentes deste campo e que determinam a forma de tais interações. Trata-se do campo artístico, e em especial do subcampo da produção dita erudita, que se dá de forma profissional, por um artista que conhece e domina a linguagem que utiliza, e é legitimada por instituições específicas deste subcampo, diferente do subcampo da “grande produção”. Bourdieu menciona características do subcampo de produção erudita, ao dizer que se trata de uma produção autorreferente, que é feita de acordo com o estabelecimento de suas próprias normas de produção e critérios de avaliação, e que é reconhecida entre pares. Propomos que, produzida dentro do campo de produção artística, a pintura é uma linguagem com grande potencial expressivo e pode gerar imagens com riqueza de significados, ao inverso das imagens produzidas digitalmente, que apresentam a possibilidade da perfeição como representação do real.

As imagens tradicionais, e as artísticas especialmente, são carregadas de simbologias e precisam ser interpretadas. Sabemos que houve um indivíduo, que no caso da pintura é o pintor, que se colocou entre a imagem e o seu significado. Mas, nas imagens técnicas, isso é menos evidente. Parece que este tipo de imagem tem um caráter objetivo e não simbólico. Embora saibamos que também houve uma interposição entre as imagens e seu significado (realizada por um aparelho e um indivíduo que o manipula), considera-se que estas imagens nem precisam ser decifradas, pois não há interrupção no elo entre a imagem e seu significado.

E começamos a não distinguir entre o fato e a imagem, perdemos o senso de “realidade”. Flusser (2007, p. 118) propõe indagarmos como o pensamento imagético poderia se tornar objetivo, consciente e claro, mas também permanecer rico e ainda fazer mediação entre nós e os fatos de maneira muito mais efetiva do que foi possível até agora. Questionamo-nos se não há algum tipo de imagem que já funcione desta forma e voltamo-nos para a pintura.

Flusser afirma que o pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos (em forma de modelos de superfície). Isso tem se tornado cada vez mais evidente. As imagens midiáticas, em geral, apresentam, através do pensamento imagético, um modelo a ser seguido. Flusser alerta que as imagens têm funcionado, inclusive, de forma oposta à forma com que deveriam funcionar.

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (FLUSSER, 2011, p. 23).

Já a pintura, como imagem artística, possui valor propriamente simbólico e há diversos fatores que contribuem para a fomentação desse valor, tais como todo o conjunto de significados dos quais a obra está impregnada e que podem estar relacionados: à maneira de produção (as especificidades da construção do campo pictórico); à presença da matéria concreta (em contradição à virtualidade da “Modernidade Líquida”); ao tipo de trabalho manual de sua produção, em tempos de informatização; à intencionalidade do artista (as ideias e as intenções por trás de uma obra de arte são determinantes); à sua relação com a história da arte; à questão da representatividade do real; ao seu valor como documento social.

As pinturas são portadoras de muitos significados. Cada observador, através da sua leitura, pode descobrir novos sentidos para elas, recorrendo à sua capacidade imaginativa. A pintura tem sua própria lógica e seus próprios tipos de símbolos codificados, que são aproximados dos símbolos das imagens em geral, acrescidos de símbolos específicos à sua temática e à sua própria história como linguagem artística. As pessoas, ao observá-las, podem conseguir lê-las só parcialmente, é verdade, sem apreender toda a intenção do artista, ou seja, parte do código pode lhe escapar. Mas, mesmo

assim, elas já verão uma porta se abrindo para um outro universo imagético, que faz a mediação entre elas e o mundo dos fatos de forma muito mais livre, rica, capaz de gerar reflexões em vez da obediência de determinadas condutas.

Conforme dito, a imagem pictórica traz muitos significados advindos do seu processo de produção. Trata-se de um tipo de trabalho em que o artista envolve potencialidades técnicas, intelectuais e sensíveis. A pintura artística tem se mantido resistente, na sua forma tradicional, entendida como a aplicação de pigmento misturado a elemento aglutinante sobre suporte, embora sua morte tenha sido anunciada.

Estamos falando aqui da pintura como Arte, conscientes da controversa discussão que envolve o conceito de Arte e citamos o pensamento de Wollheim (2002, p. 17), explicado em seu livro “A pintura como arte”, segundo a qual: “uma pintura é uma obra de arte em virtude da atividade da qual se originou, mais precisamente, em virtude da maneira como essa atividade foi realizada [...] que tornam o ato intencional. [...] as maneiras de pintar coincidem com os tipos de intenção”.

A esta explicação, acrescentamos a definição deste autor paraintenção: “[...] a intenção é equiparada à mera vontade ou pensamento volitivo do artista de que a obra adquira determinada forma ou que o espectador tenha determinada reação diante dela” (WOLLHEIM, 2002, p. 19).

Há muitas razões para que a pintura seja considerada, não só uma linguagem pertinente, mas uma linguagem valorizada e em evidência nos dias de hoje. Pode-se constatar, com perplexidade ou não, de acordo com a opinião do leitor, que as obras de arte contemporânea a alcançarem maior valor nos leilões são pinturas. E o fato da pintura permanecer em posição central no mercado é, segundo Thomas Lawson (1985), o que faz com que esta seja a linguagem ideal a ser utilizada para se fazer uma crítica subversiva, com o pintor realizando a desconstrução, em tela, das ilusões da vida real como são representadas na mídia. A pintura é o veículo perfeito para trazer dúvidas e problematizações a respeito das ideias que têm sido propagadas pela mídia e sobre a maneira com que isso tem sido feito.

Note-se que quando um artista opta por uma determinada linguagem artística para se expressar, ele tem consciência de que o uso desta linguagem não se limita à utilização das técnicas intrínsecas a ela. A aplicação de tinta sobre suporte é somente uma parte da elaboração de um trabalho através da linguagem da pintura. Esta parte é precedida e entremeada por pensamento projetual específico para este tipo de linguagem. Além disso, a aplicação de material sobre suporte pode ser feita de inúmeras maneiras, as quais denominamos de processos.

Muitos pintores gostam de pesquisar os processos utilizados pelos grandes mestres da pintura e, a partir deste conhecimento, adotar um destes processos, literalmente ou com adaptações, ou fazer novas experiências. O importante a destacar é que a escolha do processo, assim como a escolha do material a ser utilizado, está intrinsecamente relacionada à intenção do artista, ao seu pensamento projetual. Este pensamento, geralmente, começa bem antes da execução do trabalho, com a observação atenta, tanto das coisas que estão no mundo dito real, como dos conceitos, das atitudes, da vida em si.

Muitas vezes, um artista, ao pintar o retrato de uma pessoa, não tem como objetivo reproduzir a imagem do rosto daquela pessoa, mas sim expressar o sentimento de tristeza, solidão, que percebe nela. A intenção do artista vai acompanhá-lo durante todo o processo de elaboração do trabalho. Começando, então, nos seus pensamentos, nos seus sentimentos, nas suas ideias sobre o que absorveu do mundo, o artista geralmente cria uma poética, que será como que um “viés” dominante, uma linha condutora, na sua pesquisa como artista. Ela é o universo estético e simbólico que o artista cria, durante a vivência de toda a experiência do fazer artístico.

A poética é um conceito que possui caráter material e objetivo também, pois o artista deve construí-la com riqueza a nível conceitual, mas precisa saber executar de forma apropriada seu trabalho, através de processos e escolhas que estejam em consonância com ela. A poética abarca a temática que interessa o artista e também a maneira com que esta será tratada, tanto em relação ao pensamento quanto a execução.

Podemos perceber que a abrangência do ofício de um pintor vai muito além da utilização da técnica propriamente, embora esta atividade seja a mais evidente. É desejável que o artista consiga ser criativo, investigativo e expressivo na pintura, através da utilização consciente e intencional dos elementos do código desta linguagem, como cor, formas, texturas, etc. Todo o processo de produção de trabalhos através do uso de linguagens artísticas, inclusive a pintura, é impregnado de uma sensibilidade operante.

Podemos dizer que a pintura é uma maneira de atribuir fisicalidade ao pensamento. Há subjetividade neste processo, pois o trabalho é uma forma de codificação das experiências do artista. A emoção, a sensibilidade, não excluem a racionalidade na arte. O caráter intuitivo que, muitas vezes, associamos à produção artística, está subordinado a um repertório que o artista carrega com ele, à sua bagagem. Esse repertório é tanto mais rico quanto mais o artista trabalha e se vê como um pesquisador. Pesquisando, é possível acrescentar significações ao trabalho. A pesquisa do artista plástico tem duas importantes vertentes, que são a pesquisa técnica, de materiais, processos, etc., e a pesquisa de aprofundamento do olhar, do ver sensível, da ruminação de mundo. O filósofo Merleau-Ponty teve esse entendimento e, por isso, afirmou que o pintor tem um trabalho de olhos e mãos.

[...] como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele aí está, forte ou fraco na vida, porém soberano incontestável na sua ruminação do mundo, sem outra “técnica” a não ser aquela que seus olhos e suas mãos se dão, à força de ver, à força de pintar [...] (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 30).

O ofício de pintar proporciona ao pintor a possibilidade de desenvolver uma reflexão sobre o que está vendo, justamente por exigir que ele olhe atentamente e sensivelmente. Reiteramos que a criação artística é aqui considerada como um percurso que o artista percorre e que envolve processos de desenvolvimento e agregação de ideias, ajustes, dúvidas. É um itinerário não linear, onde se constrói e destrói, se soma e se descarta, segundo um elemento direcionador, que é o pensamento do artista sobre o seu trabalho, a sua intenção com ele.

Possibilidades vão sendo percebidas pelo artista, que as seleciona, transforma, combina, organiza. Muitas vezes, o processo envolve angústia, conflito, mas também satisfação, quando o percurso criativo é bem sucedido. É certo que na arte há um envolvimento emocional por parte do autor. Podemos inclusive supor que há uma consonância do pensamento racional com a emoção do artista.

O processo artístico inicia-se na mente do artista; o pensar antecede o fazer. Existe, por parte do artista, uma intencionalidade, que não elimina, por ser próprio da arte, os imprevistos que estão vinculados ao manuseio da matéria. A arte é uma produção consciente e o processo artístico é um processo com vertentes psicológica e física. No caso da pintura, especificamente, o pensar não só antecede o fazer, mas também o permeia, pois o pensamento gera cada gesto do pintor e avalia o seu resultado, seja este gesto uma minuciosa e controlada pincelada ou um derramar abrupto de tinta. Existe uma conexão dialógica entre a ideia e a execução.

Temos consciência de que, embora o trabalho seja executado por artífice, este é um indivíduo que vive cercado pela tecnologia, que já tem o seu imaginário impregnado por essa vivência. Mas, acreditamos que o potencial que temos atribuído às imagens produzidas através da linguagem artística da pintura nesta pesquisa esteja intrinsecamente ligado ao seu processo de produção, ao percurso que o artista faz, desde o seu olhar de observação do mundo, sua intenção de produzir a obra, até o processamento desta intenção através do corpo do artista, seus olhos, suas mãos, sua sensibilidade, seu intelecto. Cada traço, cada pincelada, cada velatura, tudo é pensado, vivenciado pelo corpo e alma do artista. Há características inerentes ao tipo de trabalho do pintor que podem ser vistas como bastante significativas por representarem uma forma de preservação de processos de trabalho que têm sido desconsiderados desde que as inovações tecnológicas foram impondo novas formas de produção. Destacamos aqui a vida associada ao trabalho e o senso de pertencimento profissional.

O pintor tem total autonomia em relação ao seu trabalho. Ele decide se quer aplicar tintas diretamente dos tubos ou se quer misturá-las, fazendo grande quantidade de mistura para uniformizar as áreas daquela cor ou fazendo novas misturas para cada pincelada. Ele escolherá se porá muita tinta ou pouca tinta em cada pincelada, se fará uma pintura empastada de tinta, criando opacidades, texturas ou se lançará camadas sobrepostas de tinta diluída, preservando a transparência, a translucidez. Ele optará por fazer um desenho detalhado ou mais sintético, ou se detalhará somente algumas partes, fazendo-as sobressair em relação às outras. Enfim, se não houver algum fator externo que traga restrições à construção do trabalho, como por exemplo, este ser feito por encomenda ou para participar de alguma exposição ou concurso, a liberdade do autor da obra é ilimitada.

O artista é aquele que trabalha dentro de um determinado campo, conforme o conceito proposto por Bourdieu (1996). Concor damos com ele que um campo de produção possui um conjunto de leis específicas e, para adentrá-lo, é necessário ter o conhecimento internalizado dessas leis. E o pintor, enquanto artista, tem dois importantes objetivos que o levam a explorar ao máximo os recursos pictóricos: alcançar a eficácia da sua poética e proporcionar ao observador uma experiência estética que lance o seu olhar para outros aspectos da vida, gerando uma outra interpretação da realidade.

Os grandes artistas têm a capacidade de comunicar ideias e sentimentos de maneira muito própria, através de um uso particular dos elementos pictóricos. Esse uso passa a ser reconhecido pelos espectadores, torna-se a característica do pintor e uma relação artista-espectador se estabelece. Imagens artísticas podem apresentar um tipo diferente de apelo ao observador, um apelo ao qual a sua consciência seja sensível. Acredita-se que esse tipo de imagem se oferece à percepção de forma diferenciada, provocando emoções poéticas e incitando um espírito crítico no olhar a realidade. A arte não quer ser cópia do real, mas tem a função de revelar as possibilidades do real, através da autenticidade, criatividade e liberdade das propostas que apresenta e da sua capacidade de apelar ao sensível.

A arte interpreta o mundo a partir da percepção do real, sendo capaz de acessar, pela visão do artista, um sentido velado das coisas, e proporciona conhecimento do mundo através de uma experiência afetiva que se pode ter com a obra de arte. Trata-se de um conhecimento mais rico, sensível e profundo do que o conhecimento raso que temos, de um modo geral, a partir da recepção de imagens técnicas que circulam pelas mídias. A comparação entre imagens produzidas através da linguagem da pintura e outros tipos de imagens é feita por Jacques Aumont, no livro “A Imagem”. E a questão principal nestas comparações é o modo como a imagem reivindica o olhar do espectador, como se dá o ato de olhar aquele tipo específico de imagem. É fato reconhecido que a pintura teve importante função na história cultural da visão e acreditamos que continua tendo.

O pintor, enquanto artista, tem um importante objetivo, que o leva a explorar ao máximo os recursos pictóricos. Ele o faz com o intuito de proporcionar ao observador uma experiência estética que lance o seu olhar para outros aspectos da vida e o leve a fazer uma outra interpretação da realidade.

Consideramos a experiência estética como um fenômeno centrado na percepção sensível e que possui uma significação ontológica, pois funciona como uma forma de abertura ao diferente a partir do contato com a alteridade, levando o sujeito a ter um novo olhar sobre a realidade. A sua significação e importância, de acordo com o ponto de vista aqui adotado, reside no sentido de proporcionar ao indivíduo experiências qualitativamente distintas das vividas cotidianamente por ele.

Segundo Schiller (2002), essas experiências constituem um recurso para a educação ética do homem, pois exercitam e refinam a faculdade do sentir, nos tornando receptivos e estimulados para apropriações práticas referentes ao aspecto ético e para apreensão de conhecimentos científicos. Através da experiência estética, o indivíduo pode apropriar-se de modos mais sofisticados para refletir sobre o mundo. As propostas artísticas, de maneira geral, colaboram para a educação do sensível e levam os indivíduos a descobrirem formas inusitadas de sentir e perceber o mundo, apurando seus sentimentos e percepções acerca da realidade vivida.

A experiência estética pode gerar uma mobilização integral das potencialidades do humano. Schiller acredita na estética como recurso para a educação ética do homem (SCHILLER, 2002). Ele defende que a experiência estética tem papel formador na educação do indivíduo. Segundo ele, razão e sensibilidade deveriam ter o mesmo valor para a educação do homem, pois a partir do aspecto sensível, é mais fácil caminhar para a razão. Schiller aponta a arte como um instrumento que pode favorecer a vivência, a percepção humana e a capacidade criativa, sendo um meio possível para o resgate da razão e da emoção reprimidos ou desvirtuados.

A formação da sensibilidade é, portanto, a necessidade mais premente da época, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento melhorado eficaz para a vida, mas também porque desperta para a própria melhora do conhecimento (SCHILLER, 2002, p. 47).

Imagens pictóricas exigem uma percepção diferenciada, distintiva, e nelas se pode ver um potencial para desvendar. Precisamos adotar contextos mentais diferentes para observar diferentes tipos de imagens. Quando nos propomos a observar imagens artísticas, geralmente nos propomos a dedicar a estas mais atenção do que dedicamos às inúmeras imagens com que nos deparamos, impressas ou digitalizadas, na nossa vida cotidiana. Isso acontece até quando abrimos um livro sobre arte, mas amplia-se quando temos a oportunidade de observar obras originais em um espaço a elas dedicado, como um museu ou galeria de arte. A explicação é que ocorre uma suspensão da atitude natural de juízo, desencadeada pelo caráter enigmático da experiência que se tem com a arte, pois este mobiliza a atenção e desativa a atitude recognitiva natural. E, quando a cognição é colocada em suspensão, há uma notável modificação da atenção e esta é também redirecionada do exterior, para onde ela é habitualmente voltada, para o interior.

Ressaltamos que uma atenção concentrada e aberta ao encontro no plano estético não é exclusiva da visão, mas é uma possibilidade de todos os sentidos. Gombrich nos diz:

Nosso aparelho perceptivo é construído de tal forma que apenas entra em ação quando provocado de algum modo. Ouve-se falar muito em olho treinado ou em aprender a ver, mas essa fraseologia poderá ser enganosa se esconder o fato de que o que podemos aprender é a discriminar e não a ver. Se ver fosse um processo passivo, um registro de dados dos sentidos pela retina funcionando como chapa fotográfica, seria na verdade absurdo precisarmos de um esquema errôneo para chegar a um retrato correto... a ideia, ou ideal, de passividade é totalmente irreal [...] Nós só observamos quando procuramos alguma coisa e vemos quando a nossa atenção é despertada por algum desequilíbrio, uma diferença entre a nossa expectativa e a mensagem que chega (GOMBRICH, 2007, p. 147).

Os órgãos dos sentidos podem desencadear sensações e percepções diferentes sob circunstâncias diferentes. É preciso considerar o papel dos mediadores, definidos como potenciais alteradores da sensibilidade daquele que percebe, criando ou eliminando possíveis alternativas de percepção. Assim sendo, os efeitos específicos dos mediadores estão em modificar não o que se vê, mas o que se *pode* ver; não o que é visto, mas o que se faz visível.

Através da experiência estética, o indivíduo pode apropriar-se de modos mais sofisticados para refletir sobre o mundo. As propostas artísticas, de maneira geral, colaboram para a educação do sensível e levam os indivíduos a descobrirem formas inusitadas de sentir e perceber o mundo, apurando seus sentimentos e percepções acerca da realidade vivida. Na interação com obras de arte, nos colocamos diante do pensamento imaginativo. O observador precisa sentir que a obra de arte que percebe está disposta ao diálogo expressivo. Na experiência estética, uma relação se estabelece entre o observador e a obra de arte, mas a presença do autor também está implícita, através da obra. Além disso, a obra também ecoa outras vozes sociais. É justamente o diálogo do observador com o autor da obra e com as vozes que dela ecoam que pode fomentar um processo reflexivo que é importante na construção social do indivíduo, na formação de um olhar aguçado e um senso crítico apurado e que o faça questionar as estruturas alienantes e manipuladoras da realidade, gerando uma atitude diferenciada diante dos eventos cotidianos. Só assim, novas relações podem ser estabelecidas com a sociedade, baseadas em

considerações autênticas e no desenvolvimento das potencialidades do ser humano, enquanto tal.

É importante ressaltar que as experiências que se dão por meio de reproduções de obras de arte não possuem o mesmo efeito que o convívio com originais de arte, embora também possam apresentar possibilidades de sensibilização.

Segundo John Dewey (2010), qualquer teoria estética deve tomar como base que a experiência estética é o desenvolvimento clarificado e intensificado da experiência em geral. Na experiência estética as emoções funcionam cognitivamente. A obra de arte é apreendida pelos sentimentos e também pelos sentidos e aciona processos de produção de subjetividade e de transformação social. Enquanto as imagens midiáticas geralmente se apresentam como reconstituições simbólicas do real fetichizado, que não geram reflexão, a relação entre a obra de arte, neste caso a imagem artística, e o sujeito que a observa, permite que este participe de vivências estéticas e isto o estimula a repensar a sua vivência cotidiana, gerando uma ampliação de seu conhecimento de mundo, do outro e de si. Por isso, desejamos contribuir na reflexão sobre como a pintura pode se apresentar como instrumento que ajude os indivíduos a recuperar a sua sensibilidade estética e também a capacidade de refletir sobre a própria condição humana, pois, de acordo com as palavras de Lima Neto (2011, p. 10):

A pintura não realiza, nem nunca realizou uma representação das coisas, ainda que assim pudessem pensar, inclusive, os pintores. Ao contrário, faz-nos ver um mundo que é essencialmente carnal, que tem “densidade”. Um mundo que não está além do sensível, mas se realiza nesse sensível.

Há um caráter emancipatório na experiência estética, que é capaz de conduzir à transformação do pensamento do observador e de suas convicções. Há um efeito ético na experiência estética, que é capaz de promover em cada um de nós uma percepção de si mesmo integrado com o todo.

A experiência estética é primeiramente uma experiência sensível. A reação estética começa pela via da percepção sensorial, mas não se restringe a ela, pois é preciso que a compreensão da arte parta do sentimento, passe pela imaginação e vá além. Ela necessita de uma participação ativa do observador, não para decifrar o mundo sensível que a obra apresenta, mas para senti-lo. E este sentimento que experimentamos na percepção gera a expectativa, ao mesmo tempo excitante e perturbadora, de que há mais coisas para ver e para descobrir. E a pessoa passa a perceber e a interagir com o mundo de outra maneira. A arte consegue dar a perceber aquilo que, a priori, não era perceptível.

Ao artista, compete criar novas formas de conformação do sensível ou resgatar formas do sensível que estão se esvaindo, uma vez que sejam estas consideradas preciosas, ou ainda ampliar a experiência vivenciada nos processos de percepção estética, inclusive através da criação de obras a partir de linguagens ditas convencionais, como a pintura por exemplo. É importante, em suma, que aconteça a sensibilização do observador.

A percepção estética é uma percepção criativa porque é mediada pela imaginação. Segundo Dufrenne (2008), a imaginação se faz presente tanto no processo criativo quanto na apreensão enriquecida da realidade, através da arte. A imaginação possui a característica de apresentar o mundo e seus objetos como possibilidade. Por possuir uma função criativa, ela nos dota de um caráter interpretativo, que nos possibilita libertar o nosso pensamento da estrita relação com o real, enriquecendo-o com novos aspectos e permitindo que o homem se relacione com o mundo de forma aberta, tornando-o passível de novas significações.

A imaginação pode ser também um instrumento cognitivo que nos auxilie em nossa aprendizagem, quando, através dela, somos capazes de vivenciar um determinado aspecto da realidade apenas mentalmente, sem a efetiva experimentação de tal situação ou de reordenar os dados armazenados, anteriormente percebidos durante a experiência sensível. Estamos considerando a concepção científica que a psicologia faz da imaginação como uma atividade criadora

e construtiva do cérebro humano e que pode funcionar como um substituto da experiência direta, como uma fonte de conhecimento.

Vygotsky (2009) valoriza a imaginação por vê-la como uma atividade importantíssima da mente humana. Ele se refere a ela como sendo uma “*função vitalmente necessária*” (VYGOTSKY, 2009) e de enorme complexidade. A imaginação é a base para a criação de todo o “novo” e para a expansão dos conhecimentos. Ela é uma atividade combinatória, criativa e construtiva do cérebro. No processo imaginativo, temos inicialmente as experiências já vividas, armazenadas na memória como dados que sofrerão uma reelaboração, recombinação, formando uma nova configuração, que se cristaliza como novas formas de realidade. Vygotsky esclarece que a imaginação não é alheia à realidade, mas se apropria dos seus dados e os utiliza, proporcionando a expansão do pensamento humano.

Pensamos que, se as pessoas têm oportunidade de participarem de experiências que estimulem a criatividade e a imaginação, como a observação de imagens artísticas, elas têm as portas abertas para o seu desenvolvimento pessoal e, conseqüentemente, social. Como dizem os educadores Rodrigues e Assis (2010, p. 12), a arte, neste sentido, “afeta o modo como vemos, como somos vistos e como somos capazes de ver a nós mesmos e ao mundo.”

A arte recorre à sensibilidade. A experiência com a obra de arte, em geral, se dá por um caminho que vai do sentimento, que é uma reação cognitiva e motiva a emoção, passa pela imaginação, que é quando o observador recorre à sua subjetividade, para participar da construção da visualidade proposta pelo artista. Por isso, dizemos que a experiência da obra de arte em geral produz significações mais amplas. A imagem artística é rica em significados e aberta para novas significações de acordo com a sensibilidade do observador e por isso não é entendida do mesmo modo por todo mundo.

Percebemos que há produções artísticas que possibilitam experiências mais intensas, por explorarem, artisticamente, os sentidos humanos. Elas conseguem ampliar as sensações despertadas no fruidor da obra e, a partir daí, comunicar significados informativos ou poéticos, propondo ao público a reflexão sobre estes. Nes-

tes casos, os artistas intencionam que, na fruição estética, haja uma estimulação dos sentidos. Esta se torna, então, mais significativa e envolvente, despertando experiências que, muitas vezes, são difíceis de serem descritas racionalmente. Esses artistas adotam estratégias multissensoriais com o intuito de levar o espectador a experiências diferenciadas, ou seja, faz parte da poética do seu processo de criação valorizar a sensorialidade humana.

Tudo isso nos leva a acreditar que a produção pictórica gera uma imagem resistente, que conseguiu incorporar a tecnologia ao seu pensamento conceitual e, ao mesmo tempo, tem mantido viva uma técnica milenar, que atribui significados valiosos à imagem produzida. Considerando os pensamentos de Vilém Flusser, é possível pensar que as imagens pictóricas podem funcionar como um contraponto visual e conceitual em relação às imagens midiáticas.

Sustentamos a ideia de que a pintura, uma linguagem artística com grande potencial expressivo, pode gerar imagens com riqueza de significados, ao inverso das imagens produzidas digitalmente, que apresentam a possibilidade da perfeição como representação do real, inclusive do ser humano. A pintura define um campo reflexivo sobre o que ela apresenta, que assimila diferentes domínios do conhecimento e permite perceber o mundo de forma diferenciada. Ela pode ter um caráter crítico, se o pintor assim desejar, em relação aos mais variados temas. O pintor pode, através da utilização dos recursos pictóricos e sem subordinar-se à visão dominante, querer mostrar novos aspectos do real, inclusive do corpo humano, como por exemplo, as suas imperfeições, a sua suscetibilidade às marcas do tempo, ao envelhecimento, à morte. Assim, a pintura funciona de maneira insubordinada, quando o pintor assume uma poética que faz da sua obra um contraponto em relação às imagens midiáticas.

Com a experiência estética, sensível e conceitual, conforme a visão de Schiller, que se pode ter na observação de pinturas, o indivíduo poderá se sensibilizar e ser levado a questionar a expansão contínua da estrutura signica de dominação. As pinturas podem levar a um questionamento em relação ao nosso condicionamento à aceitação de modelos de pureza e de ordem em nossa sociedade.

A pintura pode causar estranhamento e trazer provocações contundentes à percepção estética contemporânea. A pintura pode abrir um espaço crítico e reflexivo. A questão que nos desafia é que as imagens divulgadas pela mídia nos atingem de maneira infinitamente maior em todos os lugares que frequentemos, durante todo tempo. Trata-se de uma “enxurrada” de imagens, enquanto a observação de uma imagem artística demanda a ida ao local de sua exposição, os custos para tal locomoção e para se ter acesso à ela. Entretanto, nem por isso devemos deixar de reconhecer o papel que estas imagens podem ter atualmente, e sim, pensar em como o acesso a elas poderia ser facilitado.

## REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual, Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo, Cengage Learning Edições, 1980.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo, Papirus Editora, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1996.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Rio de Janeiro, Editora Martins Fontes, 2010.
- DUFRENE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado**. São Paulo, Cosac Naify Editora, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas**. São Paulo, Anablume Editora, 2008.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo, Editora Anna Blume, 2011.
- GOMBRICH, Emst H. **Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2007.
- LAWSON, Thomas. Last exit: painting. *In*: Hertz, Richard, **Theories of Contemporary Art**. Art Center College of Design, California, 1985.

MERCURY, Jean-Yves. **A expressividade do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, do corpo à pintura.** Bordeus, Universidade de Michell Montaigne, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** Trad. Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1969.

NETO, Jose Martins de Lima. **Pintura e corpo na filosofia de Merleau-Ponty,** 2011, 87f. Dissertação (Mestrado acadêmico em Filosofia), Paraíba, Universidade Federal da Paraíba, 2011.

RODRIGUES, Edivânia Braz Teixeira e Assis, HENRIQUE Lima (org.). **Educação das artes visuais na perspectiva da cultura visual:** conceituações, problematizações e experiências. Goiânia. Editora SEDUC, 2010.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem numa série de cartas.** São Paulo, Editora Iuminuras, 2002.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte.** São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2002.

VYGOTSKI, Lev S. **Imaginação e criação na infância:** ensaio psicológico. Livro para professores. São Paulo, Editora Ática, 2009.



# Homeostasia: a cultura e as artes enquanto ferramentas de sobrevivência e florescimento da espécie humana

**Luís Carlos S. Branco<sup>1</sup>**

*"A necessidade é a mãe de toda a cultura".  
(Vasco Graça Moura, Recitativos)*

António Damásio é um neurocientista e um filósofo que, nos seus últimos trabalhos, nomeadamente na obra *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*, de 2017, se tem debruçado sobre as questões que a criação cultural e artística humana levantam.

Ancorando-se em estudos e experiências realizadas no Brain and Creativity Institute, da University of Southern California, dirigido por si, ele concebeu uma original e inovadora Teoria da Cultura, segundo a qual a criação e a produção cultural visam, desde a origem dos tempos, a sobrevivência da espécie e um desenvolvimento equilibrado das comunidades humanas<sup>2</sup>. Assim, a literatura, a dança, a

---

<sup>1</sup> Licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas, ramo de Português-Inglês, mestre em Estudos Portugueses e possui o Curso de Formação Avançada do Programa Doutoral em Estudos Culturais, pela Universidade de Aveiro, Portugal. É Bolseiro de Doutoramento pela Universidade de Aveiro, onde também exerce atividades de docência, no Departamento de Línguas e Culturas, e de investigação, no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas.

<sup>2</sup> São inúmeros os estudos e experiências levados a cabo, neste contexto do estudo da Cultura, no Brain and Creativity Institute. Por exemplo, em coautoria com a investigadora Assal Habib, o neurofilósofo realizou um estudo de campo do qual se retiram conclusões muito válidas acerca dos efeitos medicinais da Música. A sua premissa é a de que, ao longo da história humana, a primeira arte foi um importante elemento de regulação homeostática em grupos humanos. Neste quadro, os Sentimentos, provenientes dos atos musicais, foram determinantes para o bem-estar das sociedades. A música serviu para celebrar, inspirar e apaziguar as comunidades. E está intimamente ligada às redes neuronais correlatas ao Imperativo Homeostático. Ou seja, a audição musical é, de facto, tão importante para o nosso equilíbrio como

música, o teatro, etc., são, desde os primórdios, tão importantes para o Ser Humano como, por exemplo, a alimentação, o sexo ou o agasalho das roupas. Segundo ele, as Artes e a Cultura são muito mais vitais para nós do que até aqui julgávamos, pois, elas obedecem ao que ele designa por Imperativo Homeostático Sociocultural. Para ele, a Mente Cultural consiste na Consciência Humana, enquanto produtora de Cultura e Arte. A seguir, veremos como é que estes conceitos se articulam no sentido de ajudarem a explicar o papel vital da Cultura e das Artes para o desenvolvimento humano. Nesse sentido, começarei por assinalar o papel dos Sentimentos, como instigadores primordiais dos atos criativos.

## Os Sentimentos enquanto propulsores da Cultura

Nos finais do século XX, *grosso modo*, considerava-se ainda a inteligência, a razão, a sociabilidade e a linguagem verbal como os principais elementos a ter em consideração na emergência da Mente Cultural Humana. Em nítida contracorrente, sobretudo quando vieram a lume os seus primeiros ensaios, António Damásio aduziu, de sua lavra, os Sentimentos e o fator emotivo-afetivo como bases no nascimento e progresso da Cultura<sup>3</sup>. Assim,

---

ter uma boa pressão arterial ou uma temperatura corporal regulada (Cf. DAMÁSIO, António; HABIB, Assal (2014). "Music, feelings, and the human brain". *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, Vol. 24, No. 1. Pp. 92-102. DOI: 10.1037/pmu0000033.)

<sup>3</sup> Muito provavelmente, Damásio terá sido o investigador a ter, por essa altura, mais impacto, a nível mundial. Contudo, para além de existirem antecedentes relevantes (relembre-se, a esse título, o trabalho de Alfred Adler), não estava só na sua demanda. Por exemplo, Eviatar Zerubavel, no campo das Emoções Sociais, ou Jaak Panksepp, que tem algumas posições discordantes de Damásio, mas que foi um dos pioneiros, com a sua *The Affective Theory*, a abrir o campo que ele mesmo denominou como *Affective Neurosciences*, são alguns dos nomes que, na transição para o século XXI, deram um grande impulso ao estudo dos fatores emotivos como fatores preponderantes na cultura e na evolução humana. (Cf. PANKSEPP, Jaak (1998). *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. New York: Oxford University Press. / PANKSEPP, Jaak (2003). "Damásio's error?". *Consciousness & Emotion*, n.º 4, vol. 1, pp. 111-134. / PANKSEPP, Jaak (2010). "Neuroscience and The Emotional Brain". *Dialogues in Clinical Neuroscience*, n.º 14, vol. 12. / ZERUBAVEL, Eviatar (1997). *Social Mindscapes: An Invitation to Cognitive Sociology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.)

Os sentimentos e, de um modo mais geral, as emoções de qualquer género são as presenças não identificadas à mesa da conferência cultural. [...] No quadro que estou aqui a pintar, o intelecto humano excepcional, quer individual, quer social, não seria levado a inventar práticas e instrumentos culturais inteligentes sem uma justificação potente<sup>4</sup>.

Reportando-se às origens remotas da Humanidade, o neurocientista, como se vê supra, postula que os Sentimentos estão na base da nossa evolução cognitiva e da respetiva criação cultural. A Senciência, a capacidade de receber impressões através dos sentidos, terá sido o motor que possibilitou a evolução da espécie. As experiências de dor e sofrimento tiveram, portanto, um papel central no florescimento civilizacional, pois, inculcaram no Ser Humano o desejo de ultrapassar sensações dolorosas e levaram-no a procurar conforto, boa saúde e toda a sorte de sensações aprazíveis. Isto alavancou o desenvolvimento da sociabilidade. Rapidamente, cada indivíduo percebeu que subsistia melhor às agruras da vida, com mais proteção, bem-estar e longevidade, se o fizesse coletivamente, no seio de uma tribo ou de outro pequeno grupo. A Cultura nasceu, assim, da necessidade de fazer face às sensações desagradáveis que os organismos humanos experienciavam no confronto com o meio ambiente. As regras de convivência, consignadas no Direito e na Ética, tiveram aqui o seu preâmbulo. O neurohumanista sustenta esse seu entendimento, remontando às primeiras sociedades de recolectores-caçadores. E remete-nos, depois, para a invenção da agricultura e da escrita, iniciada na Suméria e no Egipto, cerca de 3500 anos a.C. E continua, por aí adiante, na linha histórico-cronológica da progressão civilizacional e cultural humana.

Para ele, os propulsores do engenho humano foram, sem sombra de dúvida, os Sentimentos. Eles motivaram a criação cultural, detetando os estados indesejáveis no interior do organismo e fazendo o diagnóstico de problemas homeostáticos, os quais, por

---

<sup>4</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 31. (É de notar, na transcrição, um certo Antropocentrismo por parte do neurocientista.)

sua vez, potenciaram o Florescimento da criatividade humana, no sentido de os colmatar.

Para além disso, os Sentimentos estiveram igualmente presentes, em pano de fundo, na monitorização das práticas culturais, verificando se estas contribuíam ou não para a Homeostasia Coletiva e Individual. De modo efetivo, contribuíram para o ajuste e para o refinar dos processos culturais no decurso do tempo e da História humana.

Em suma, os Sentimentos, respeitantes ao Sofrimento e ao seu oposto, ao Desenvolvimento Equilibrado e ao florescimento, a par das experiências de espanto metafísico e transcendência, propulsionaram a Inteligência Criadora, produtora, em última instância, da Cultura Humana.

### **Simbiose entre sentimentos e razão no entretecer das artes e da cultura<sup>5</sup>**

Na senda do trabalho pioneiro que iniciou em *O Erro de Descartes*, o neurofilósofo chama-nos, assim, a atenção para um aspeto absolutamente fulcral na questão da Cultura, mas que, apesar da sua importância, foi, durante muito tempo, negligenciado pela Academia: o aspeto afetivo. Ele assevera que “A maioria das emoções e dos sentimentos é essencial para dar energia ao processo intelectual e criador. [...] Seria impossível descrever de um modo satisfatório aquilo que é a mente cultural humana sem referir a intervenção dos afetos”<sup>6</sup>. Tal como ele acentua, o processo cultural e criador faz-se da fusão interativa de dois elementos, que têm sido vistos como antitéticos, mas não o são, pois, ambos concorrem para o mesmo – estou a referir-me, claro, à Razão e à Emoção. Hoje,

---

<sup>5</sup> Chamo a atenção para o facto de a questão relativa aos Sentimentos ser tratada por Damásio de forma complexa e minuciosa nas suas várias obras. Por exemplo, ele tem uma tipologia específica para os Sentimentos (Sentimentos de Fundo e Primordiais) e distingue-os das Emoções. Portanto, eu apresento-a, aqui, somente no contexto da sua Teoria da Cultura. (Cf. António Damásio (2013). *O Sentimento de Si: Corpo, Emoção e Consciência*. Versão portuguesa do original em Inglês revista e anotada pelo autor. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. [1999])

<sup>6</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 148.

Damásio está longe ser o único a pensar deste modo. Mesmo em áreas científicas, ditas duras, como a Medicina, se dá cada vez mais atenção analítica e investigativa ao papel fulcral do Fator Emocional Humano. No entanto, quando surgiram, em 1994, e apesar de alguns assinaláveis antecedentes, as suas postulações sobre o afeto, apoiadas na Hipótese dos Marcadores Somáticos, no seu livro *O Erro de Descartes*, foram uma verdadeira pedrada no charco<sup>7</sup>.

Neste quadro, os Sentimentos são também uma espécie de Juízes Estéticos Internos, pois é, sobretudo, através de eles, que julgamos valorativamente um determinado filme ou canção como bom ou mau, belo ou feio, agradável ou desagradável. E subjazem à produção artístico-cultural: “não é possível falar sobre pensamento, inteligência e criatividade sem ter em conta os sentimentos”. Em torno desta mesma ideia, Damásio refere que “Os sentimentos cumprem o seu papel de motivadores dos instrumentos e das práticas culturais”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Através de uma série de estudos empíricos em pacientes, Damásio, em conjunto com Bechara e Hanna Damásio, estudaram, nos anos 90, a correlação entre a tomada de decisões e fatores emotivos. Chegaram à conclusão de que, quando há lesões em certas áreas relacionadas com o fator emotivo, apesar dos sujeitos manterem intactas as suas capacidades de raciocínio e memória, são incapazes de fazerem decisões sensatas. Quando tem de se tomar uma decisão, no ato de se imaginar um determinado resultado, o organismo reage com determinadas sensações, com base nos Sentimentos e na Memória, que podem ser agradáveis ou desagradáveis (os referidos Marcadores Somáticos), ajudando-nos, assim, a decidir. É esse o cerne da Hipótese dos Marcadores Somáticos. Estas experiências e os seus resultados foram seminais no campo das Neurociências e estão na base do primeiro livro de António Damásio, *O Erro de Descartes*, e das suas conclusões, onde lhe são dedicados vários capítulos (Cf. Damásio, 2011). Damásio, em coautoria com Marco Verweij, tem expandido esta sua hipótese aplicando-a à área das decisões políticas, com resultados quicá inesperados e muito interessantes, e que levantam muitas questões, pois, ao que tudo indica, a emoção, em correlação com a memória, desempenha nelas um papel fundamental: “The somatic marker hypothesis is not compatible with key assumptions on which various influential political and social approaches are based. It disagrees with the largely cognitive view of decision-making presented in rational choice analysis. Contrary to behavioral public policy, the somatic marker hypothesis emphasizes the extent to which affect and cognition are integrated and mutually enabling. [...] Rather, the somatic marker hypothesis implies that political decision-making is socially constructed yet subject to constraints, is often sluggish but also is prone to wholesale, occasional reversals, takes place at both conscious and unconscious levels, and subserves dynamic, sociocultural homeostasis.” (DAMÁSIO, António; VERWEIJ, Marco (2019). “The Somatic Marker Hypothesis and Political Life”. *Oxford Research Encyclopedia of Politics*, May. P. 1.)

<sup>8</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 197.

No entanto, sublinhe-se que o neurocientista não negligencia, em momento algum, a importância da Razão e do raciocínio humano. O seu intuito é outro. Ele considera que a parte emocional desempenha um papel *equivalente*, tão relevante como o a Razão, no fabricar e imaginar dos objetos e acontecimentos culturais humanos.

## **O imperativo homeostático como fundamento da Teoria da Cultura Damasiana**

Segundo Damásio, o pano de fundo que subjaz aos Sentimentos, enquanto propulsores do desenvolvimento da Mente Cultural Humana, é o, assim designado, Imperativo Homeostático.

A Homeostasia é o princípio de autorregulação vital, que se configura no controle da tensão arterial e da temperatura corporal pelo organismo. Ela é imprescindível para o bem-estar e para a regulação vital do Ser Humano<sup>9</sup>. No entanto, o neurofilósofo, no que é uma das originalidades do seu pensamento crítico, expande sobremaneira este conceito e coloca-o como principal impulsionador da Mente Cultural Humana e das suas produções<sup>10</sup>.

Este imperativo impele, por um lado, à Sobrevivência e à Persistência. O Ser Humano tende a resistir e a lutar por durar o mais que possa, ou, por outras palavras, a tentar adiar a morte e viver, até lá, do melhor modo possível. Por outro lado – e é aqui que Damásio procede a uma extrapolação original e arriscada –, além do mero bem-estar do organismo, a Humanidade está talhada para prevalecer, dominar, expandir-se e Florescer. E, em ambas estas vertentes da Homeostasia, quer na orgânica, quer na civilizacional,

---

<sup>9</sup> A Homeostasia, enquanto sistema de equilíbrio e regulação do organismo, traduz-se concretamente: na regulação da quantidade de água e minerais no corpo, que ocorre nos rins; na manutenção dos níveis de glicose no sangue, processada no fígado e no pâncreas; na eliminação de resíduos indesejáveis, que tem lugar nos órgãos excretórios, como os rins e os pulmões; no controle da temperatura corporal, através da circulação sanguínea e da pele, etc.

<sup>10</sup> Embora o modo como coloca a Homeostasia, no contexto da cultura e em correlação com o fator emotivo, seja original e perfeitamente válido, Damásio não é o único a aventar hipóteses desta natureza. Por exemplo, John Turday tem um entendimento contíguo ao seu. (Cf. TORDAY, John S. (2017). "Homeostasis as the Mechanism of Evolution". *Evolution: The Logic of Biology*. Pp.189-200.

os Sentimentos são muito relevantes, pois, operam como adjuntos mentais da Homeostasia. Estes, por sua vez, como concreções mentais e emocionais da Homeostasia, são catalisadores da Cultura. Assim, foram eles que motivaram o nascimento e desenvolvimento da Arte, da Filosofia, das Regras Morais, da Justiça, do Sistema de Governança Política, da Tecnologia e da Ciência. E porque é que isso sucedeu? Por razões contíguas àquelas que fazem com que a Homeostasia procure, por exemplo, manter a tensão arterial a um nível satisfatório. Ou seja, por uma questão de bem-estar e equilíbrio, por uma questão de Sobrevivência, mas também de Prevalência – foi isso que conduziu ao despontar e florescer de todas as áreas do conhecimento e criação humanos.

Portanto, Damásio não separa a Biologia, ou as motivações de ordem e origem biológica, das manifestações culturais humanas. Por exemplo, para a feitura dos Códigos de Conduta Humanos (o Decálogo, o Código de Hamurabi e a Carta das Nações Unidas, entre outros) contribuíram, sem dúvida, as próprias circunstâncias históricas de um determinado momento, mas também existiu um inegável impulso neurobiológica homeostática, que se consubstanciou no desejo coletivo de sobreviver, cooperar e prevalecer. Ele sintetiza estas ideias assim:

Os fenómenos biológicos podem desencadear e moldar acontecimentos que se tornam fenómenos culturais [...] através da interação dos sentimentos e do raciocínio [...] A intervenção dos sentimentos não se limitou a um motivo inicial. Eles continuam com o papel de monitor do processo e continuaram a intervir no futuro de muitas invenções culturais, segundo as exigências da eterna negociação entre afeto e razão<sup>11</sup>.

Em resumo, ao longo da evolução humana, o cérebro, o neocórtex, desenvolveu-se devido à Seleção Natural e ao aperfeiçoamento genético. E em contiguidade, a Mente Cultural Humana evoluiu através do que ele denomina por Seleção Cultural. Houve, por isso,

---

<sup>11</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad.de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 47.

uma interação, através dos séculos, entre a Evolução Genética e a Evolução Cultural. Deste modo, Biologia e Cultura progrediram sempre a par e passo: “A homeostasia cultural não passa de um trabalho em constante desenvolvimento, frequentemente minado por períodos de adversidade. Podemos aventar que o êxito, em última análise, da homeostasia cultural depende de um frágil esforço civilizacional para harmonizar os diferentes objetivos de regulação”<sup>12</sup>.

## Ética e Seleção Cultural

Relativamente ao emergir da Mente Cultural, como vimos, Damásio frisa o papel do Imperativo Homeostático e das Raízes Biológicas da Cultura. Afirma que as respostas culturais humanas estavam já, ainda que de modo incipiente e primitivo, prefiguradas nos comportamentos dos organismos vivos unicelulares. E não se cansa de salientar o papel dos Sentimentos, como motores da criação cultural humana:

Como é possível relacionar a homeostasia com a criação de um instrumento cultural capaz de corrigir um défice homeostático? Tal como sugeri, a ponte estabelece-se através do sentimento que é uma expressão mental do estado homeostático. Dado que representam mentalmente estados salientes da homeostasia, e dado que essas representações perturbam o fluir mental, os sentimentos funcionam como motivos para acionar o intelecto criador, com este a ser o elo da cadeia responsável pela construção da prática ou instrumento cultural propriamente ditos<sup>13</sup>.

Assim, acentuando a relação simbiótica entre cultura e biologia e reportando-se a formas de vida simples como as bactérias, o neurocientista sugere que estavam prefiguradas nelas, em potência, com-

---

<sup>12</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad.de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 51.

<sup>13</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 231.

portamentos sociais que, em muito, contribuíram para a ulterior consubstanciação da Mente Cultural. Entre eles: a Competição, a Cooperação, a Emotividade Simples e a produção coletiva de instrumentos de defesa. Estes mecanismos eram já observáveis, por exemplo, nos Biofilmes<sup>14</sup>.

Como se depreende, o Ser Humano beneficiou muito da preciosa herança genética evolutiva anterior, que propulsionou respostas emotivas de teor pró-homeostático, deixada por Mecanismos Vitais Intermédios. Donde se deduz que a Mente Cultural se desenvolveu sempre no seio de comunidades. O fator social desempenhou no seu Florescimento um papel preponderante, pois, a cultura é feita em conjunto, no seio de uma sociedade, tribo ou grupo. As pulsões, desejos e motivações, advindos da maquinaria dos afetos, que, entretanto, se foi refinando e complexificando, ao longo do tempo, foi de uma grande importância neste processo.

Ao surgirem os Sentimentos, a Mente Cultural deu um enorme salto evolutivo, de consequências profundas. Passou a haver uma Seleção Cultural, essencial para o funcionamento e progressão da(s) Cultura(s). Os Sentimentos funcionaram como uma espécie de filtro; um juiz que, ao longo da evolução humana, foi pondo de lado os artefactos e acontecimentos culturais que não lhe interessavam, e incentivando aqueles pelos quais tinha apreço e entendia serem úteis ao progresso. A História da Cultura é, por isso, um cemitério de projetos falhados. Subsistem apenas aqueles que, num dado momento, são imprescindíveis à sociedade no seio da qual foram concebidos.

Analisemos essa questão por um outro prisma, com um mero exemplo. A obra de Fernando Pessoa tem resistido magnificamente ao longo do tempo porque, em última instância, nos continua a emocionar e a ser útil. Claro que ele também passa com grande distinção pelo crivo da nossa razão crítica, mas, com duas ou três assinaláveis exceções, uma grande parte dos seus contemporâneos caíram no mais completo esquecimento. Este facto, que acabei de

---

<sup>14</sup> Os Biofilmes consistem em comunidades biológicas de bactérias e outros organismos microbianos, que se unem e se organizam, em conjunto, sobrevivendo e propagando-se, desse modo, muito melhor.

descrever, configura um processo de Seleção Cultural. O mesmo se terá passado quando se abandonou o papiro em prol da pele, e, mais tarde, se pôs de parte esse método, substituindo-o pelo papel, ou hoje, em que uma enorme quantidade de papel tem sido preterida em favor de suportes digitais. Nestes processos de Seleção Cultural, os Sentimentos Homeostáticos de bem-estar, conforto, prazer, são, coletiva e individualmente, os grandes decisores na edificação dos elementos dos sistemas culturais:

Os sentimentos tornaram-se motivos para novas formas de resposta, engendradas pelo intelecto criador a um nível único e pela capacidade motora dos seres humanos. [...] As ideias, as práticas e os instrumentos das culturas humanas puderam ser transmitidos culturalmente e ficaram abertos à seleção cultural. [...] os sentimentos podem também agir como árbitros do processo. [...] Em última análise, os sentimentos são o júri do processo criativo cultural. Isso acontece porque, em grande medida, os méritos das invenções culturais acabam por ser classificados como eficazes ou não por intermédio de um interface de sentimentos<sup>15</sup>.

Podemos então concluir que há, e houve sempre, um Imperativo Homeostático Sociocultural a regular a incrementação da Cultura:

A maioria dos sentimentos provocados resulta da ativação de emoções relacionadas não só com o indivíduo isolado, mas também com o indivíduo no contexto dos outros. [...] Há uma relação estreita entre as formas benéficas de sociabilidade e os afetos positivos e uma associação igualmente próxima de ambos a um conjunto de moléculas químicas encarregadas da regulação do stresse e da inflamação, como os opiáceos endógenos<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. Pp. 235-236.

<sup>16</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 238.

## **A homeostasia nas artes e na cultura no decurso da história humana**

As postulações sobre a Seleção Cultural do neurocientista são muito evidentes se nos reportarmos às primeiras comunidades humanas. Foram certamente as necessidades homeostáticas a incentivarem a criação cultural dessas sociedades. Os Sentimentos de frio, sede, fome, medo, estão, afinal, por detrás da criação dos primeiros abrigos, das roupas feitas com pele de animais, das pinturas rupestres e dos utensílios e ferramentas de pedra e de cobre. A esses “sentimentos responderam então o conhecimento, a razão e a imaginação, ou seja, a inteligência criadora.” Terão sido também necessidades, e os correspondentes Sentimentos Homeostáticos, a espoletarem a produção de tecnologias e instrumentos médicos, com o intuito de fazer face às doenças e às lesões ocorridas por acidente ou guerra. Por outras palavras, aos “sentimentos responderam então o conhecimento, a razão e a imaginação, ou seja, a inteligência criadora”<sup>17</sup>.

Na evolução das nossas sociedades têm, portanto, existido determinadas reações emotivas e, em sequência, respostas culturais que lhes tentam responder. Terá sido, por isso, que a cultura emergiu, em primeiro lugar, no seio de sociedades e grupos humanos relativamente pequenos. As criações culturais pretendiam trazer prazer e bem-estar a quem estava mais próximo.

Houve, depois, um alargamento deste processo. Assim, vários grupos uniram-se em torno de interesses comuns, regidos, mais uma vez, pelos mesmo princípios afetivo-homeostáticos. O Ser Humano percebeu que sobreviveria melhor e estaria apto a florescer mais eficazmente se integrasse um grupo maior, logo mais poderoso e eficaz. As grandes nações foram compostas pela união homeostática de um grupo vasto de tribos e de outras pequenas nações.

Note-se que Damásio não escamoteia a questão da violência e da guerra no desenrolar da História Humana. Ele localiza a sua origem

---

<sup>17</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 238.

nas imposições e lutas territoriais intrínsecas aos machos humanos. E refere que, muitas vezes, as criações culturais estiveram ao serviço da injustificada violência humana – relembre-se a esse título, a arquitetura de Albert Spier, o cinema de Leni Riefensthal ou a invenção das armas<sup>18</sup>.

Por outro lado, também as religiões, nas suas múltiplas concreções ao longo dos séculos, defluram do Imperativo Homeostático e emergiram como formas de suavizar e mitigar a dureza da vida e os respetivos traumas, solidificando laços sociais. Funcionaram, assim, com intuitos grupais identitários, mas também clínicos, proporcionando alívio aos seus prosélitos. Por conseguinte, os deuses são, antes de mais, criações culturais, que pretendem dar resposta a necessidades do foro emocional. De modo muito similar, surgiram também os códigos morais e os sistemas de justiça<sup>19</sup>. São formas de transcensão dos instintos violentos individuais em prol da bem mais útil e benéfica Cooperação Social<sup>20</sup>. Acerca do modo como a Arte, a Filosofia e a Ciência se intersectam na Homeostasia, Damásio diz-nos:

As artes, o inquérito filosófico e as ciências servem-se de uma vasta gama de sentimentos e de estados homeostáticos. Não é possível imaginar e o nascimento das artes sem pensar num ser humano só a debater-se com problemas levantados por sentimentos. É assim que concebo o desenvolvimento inicial da música e da dança, da pintura, e da poesia ou do teatro. Claro que todas estas formas

---

<sup>18</sup> Vd. António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. Pp. 297-308.

<sup>19</sup> Vd. António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. Pp. 241-246.

<sup>20</sup> Seria interessante cotejar a visão damasiana com as postulações de Steven Pinker. Este autor defende que a humanidade tem evoluído no sentido de se tornar cada vez menos violenta e cooperante. Esta opinião, apesar dos dados sólidos com os quais este autor sustenta as suas teses, é obviamente discutível., pois, há outros fatores e resultados estatísticos que não são tidos em consideração. No entanto, vale a pena cotejar as argumentações do autor em paralelo com as de Damásio. (Cf. PINKER, Steven (2012). *The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined*. New York: Random House/ Penguin Books.)

artísticas estiveram igualmente ligadas a uma sociabilidade intensa, pois os sentimentos motivadores provinham com frequência do grupo, e é também certo que o efeito das artes transcende o indivíduo. Além da satisfação das necessidades afetivas dos participantes originais, as artes desempenharam um papel importantes na estrutura e na coerência dos grupos, em vários cenários, desde as cerimónias religiosas aos preparativos para a guerra<sup>21</sup>.

A arte terá, assim, servido simultaneamente o indivíduo e a sociedade. Neste contexto, o cientista luso-americano sobreleva, por exemplo, a importância da Música e de como ela terá sido utilizada, no decurso dos séculos, para suprir necessidades homeostáticas de índole diversa. Serviu para cortejar, para criar identidades nacionais em hinos, para contar histórias através dos jograis, da ópera ou em espetáculos coevos multimédia. Mas esteve e está também presente em eventos desportivos, na guerra ou em cerimónias fúnebres. Ajudou ainda a criar indústrias culturais e colmatou necessidades individualizadas e subjetivas dos ouvintes e dos compositores.

Por seu turno, as Artes Plásticas e, algum tempo depois, a Escrita desempenharam similarmente funções nodais para o Florescimento Humano. Permitiram representar, codificar e pensar o real, ordenando-o, quando ele se tornava caótico e difícil de apreender. “Ajudaram a clarificar o que deveriam ter sido confrontos confusos com a realidade. Ajudaram a deslindar e a organizar o conhecimento”<sup>22</sup>. Também as Ciências e a Filosofia emergiram como modo de tentar solucionar problemas homeostáticos. Sobre os eventos culturais humanos, o neurofilósofo explica-nos, deste modo, o seu efeito homeostático nos grupos humanos:

Nesse mesmo sentido, e usando os mesmos mecanismos neuronais e químicos tão bem conservados, a amizade engendrada pelas

---

<sup>21</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 246.

<sup>22</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 249.

manifestações culturais coletivas induz respostas que reduzem o stresse, geram prazer, promovem o aumento da fluidez cognitiva e, de um modo mais geral, têm efeitos positivos sobre a saúde<sup>23</sup>.

## **Problemáticas Socioculturais contemporâneas e as respostas possíveis**

Por último, quero assinalar o entendimento e as preocupações de Damásio, referentes a algumas questões da atualidade, omnipresentes no nosso mundo globalizado.

Começo pelos avanços genéticos. Ele louva as possibilidades benéficas das atuais técnicas de manipulação genética, mas coloca sérias reservas ao seu uso meramente estético. Considera positiva a sua utilização para fins de saúde, mas não para outros, que nos poderiam conduzir, em última instância, a uma sociedade distópica. Por isso, é contra a possibilidade de se *fabricar* geneticamente um bebé à medida dos gostos parentais e discorda da pretensão de transformar geneticamente adultos em seres imaculados e perfeitos.

Quanto aos benefícios do que, agora, se convencionou chamar de Medicina da Imortalidade, na qual vários investigadores, oriundo de diversas partes do globo, trabalham afincadamente com o objetivo supremo de alcançarem a imortalidade do organismo humano, ele diz que este passo constituiria o concretizar do objetivo supremo da potencialidade homeostática humana<sup>24</sup>.

Tece comentários de índole positiva, mas também interrogativa, à crescente fortuna crítica dos Algoritmos, que parecem conhecer infundáveis aplicações, desde as redes virtuais até à própria atividade

---

<sup>23</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 251.

<sup>24</sup> A Medicina da Imortalidade é um campo em franca expansão e com uma comunidade internacional, de médicos e investigadores muito empenhada em retardar o envelhecimento e, se possível, eliminar a morte. A este respeito, veja-se o impacto que estão a ter a British Longevity Society e a Coalition for Radical Life Extension. Como introdução a esta temática, poder-se-á consultar, com proveito, a seguinte obra: KURZWEIL, Ray; GROSSMAN, Terry (2005). *Fantastic Voyage: Live Long Enough to Live Forever*. Emmaus, Pennsylvania: Rodale Inc.

do neocórtex, mas que são amiúde entendidos como uma panaceia que serve para tudo. Ora, Damásio frisa que, apesar de os organismos vivos usarem algoritmos, isso não faz deles algoritmos. Chama a atenção de que certas áreas do conhecimento, como a Fenomenologia dos Sentimentos, apesar de conterem elementos quantificáveis, são caracterizadas principalmente por fatores de ordem qualitativa. Quem queira categorizar a Homeostasia como um Algoritmo erra, pois, não tem em consideração, precisamente, o fator qualitativo, nem a questão, nada despreciada, do suporte material. Estamos, note-se, a falar de organismos vivos, logo de entidades altamente imprevisíveis que não se compadecem com previsibilidades genéricas que não têm em conta a sua inerente multifactoriedade subjetiva. Portanto, sendo, sublinho, muitíssimo úteis, os Algoritmos, como é lógico, não podem ser aplicados a tudo<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Convirá, aqui, decodificar o que subjaz a estas críticas de Damásio. Na verdade, em pano de fundo há uma crítica implícita às teses de Yuval Noah Harari (e também às de Daniel Dennett). O académico israelita e o neurocientista são ambos investigadores cujos trabalhos extravasam, em muito, o âmbito académico e as suas ideias são antagónicas. Harari julga que o Ser Humano abandonará a Emoção em favor dos Grandes Dados e dos Algoritmos. Damásio opõe-se a esta visão. Pessoalmente, considero a obra de Harari muito válida, principalmente no que diz respeito ao enquadramento histórico que ele traça da evolução humana – as etapas que ele postula, a Revolução Cognitiva, Agrícola e a Científica, são bem fundamentadas e denotam lógica e bom senso. Mas, por outro lado, estou de acordo com Damásio. Parecem-me pouco consistentes as previsões que ele faz em relação ao futuro. Ele preconiza um futuro regido pelos *Big Data* e pelos Algoritmos, que serão uma espécie de senhores soberanos das nossas vidas e do nosso Ser. Isto leva-o a considerar os regimes democráticos obsoletos e também o próprio Ser Humano, que terá de ser substituído pelo *neo-homo sapiens*. Com estas ideias, Harari granjeou uma série de indefetíveis admiradores entre os tecnofanáticos, muitos deles reputados académicos, mas as suas antevisões têm uma ressonância perigosa e assustadora. O seu *neo-homo sapiens* faz lembrar demasiado, ainda para mais sendo um ser desprovido de emoções, o Novo Homem, o *Übermensch*, preconizado pelo nacional-socialismo hitleriano. E o seu endeusamento dos Algoritmos é evado de ecos do *Big Brother* orwelliano. Não quer isto dizer que algumas das suas previsões não venham a ocorrer (aliás, algumas já estão a ocorrer), o problema é que ele as vê todas como altamente positivas, o que revela uma falta de sentido crítico confrangedora e um entusiasmo pueril pelas possibilidades tecnológicas. Isso sucede, por exemplo, quando entende que não vale a pena haver eleições, pois, os Algoritmos já sabem de antemão em quem iremos votar. Ora, é precisamente ao contrário. Devemos mas é averiguar o que se pode fazer para evitar que se repita o que ocorreu nas eleições americanas de 2016, com a manipulação dataísta operada pela Cambridge Analytica, ao serviço da campanha do impreparado e inculto Donald Trump. E deve continuar a haver eleições e voto livre, como é lógico. Portanto, apesar de serem ambos darwinistas, o Humanismo de Damásio permite-lhe ter o suficiente distanciamento sobre as tecnologias para averiguar acerca do que elas nos podem trazer de negativo e positivo. Seria, aliás, útil confrontar as advocações ingénuas de Harari com outros pensadores – usualmente detestados pelos tecnofanáticos, que analisam o impacto das tecnologias nas nossas socie-

*Grosso modo*, ele apoia a prossecução da Robótica e do seu Santo Graal: a criação de um robô similar a um Ser Humano, ou seja, com Consciência. No entanto, questiona tal possibilidade. Será viável e lícito *injetar* Sentimentos numa entidade dessa natureza? Ele afirma que isso é algo muito discutível e, para já, todas as hipóteses estão ainda em aberto. Dado que, segundo ele, o emergir da Consciência só pode acontecer no imo de um organismo vivo, para que tal fosse possível, o robot deveria estar inserido num corpo vivo. Ou seja, um Robô não parece muito concretizável; um ciborgue talvez sim. O futuro dirá. No entanto, é preciso começar a pensar em que termos e moldes e quais as possíveis implicações éticas e sociais disso<sup>26</sup>.

Todas estas problemáticas, e outras adjacentes, requerem análise crítica. Não se pode refletir sobre elas sem se ter em consideração o fator ético e humano. Damásio constata que, dado o nosso espantoso avanço tecnológico, seria de esperar que, hoje, a Humanidade vivesse num mundo mais justo e mais pacífico, mas não é isso que sucede.

---

dades, como Byung-Chul Han (vejam-se os seus conceitos de Enxame e de Psicopolítica), Maurizio Ferraris, Jean Baudrillard ou Paul Virilio. E, já agora, comparem-se criticamente as *21 Lições para o Século 21*, de Harari, com o magnífico, e ainda tão pertinente e acutilante, *Seis Propostas para o Novo Milénio*, de Italo Calvino, que Harari, que eu saiba, não refere nunca e que é uma das principais fontes à qual foi beber inspiração. (Cf. HARARI, Yuval Noah (2019). *Sapiens – História Breve da Humanidade: De Animais a Deuses*. Trad. de Rita Carvalho e Guerra. 21.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Elsinore/ HARARI, Yuval Noah (2019). *Homo Deus: História Breve do Amanhã*. Trad. de Bruno Vieira Amaral. 13.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Elsinore.)

<sup>26</sup> Em relação à questão ciborgue, podemos dizer que é um campo que tem vindo a crescer exponencialmente e que levanta, hoje, muitas questões de teor ético. Existe uma quantidade assinalável de pessoas que se assumem como ciborgues e que reclamam o direito a transformarem e a manipularem geneticamente o seu corpo. Existem já a laborar empresas que fornecem uma vasta gama de próteses, extensões e outros *gadgets* ciborguianos. Estes possibilitam, entre outras coisas: que quem os tenha incorporado, possa fazer pagamentos eletrónicos e aceder à rede através do próprio corpo; que sinta a aproximação de tempestades por ter na pele aparelhos de medição meteorológica; ou que possa ter certas partes do corpo, como as mãos e a pele, luminescentes. Alguns dos ativistas mais proativos da causa ciborgue e transhumanista são: o bioquímico Josiah Zeyner, que utilizou em si mesmo a tecnologia CRISPR/Cas 9, de manipulação genética, e cuja empresa, ODIN, vende *kits* dessa técnica para o mundo todo; Neil Harbisson, que tem uma antena inserida no crânio, que lhe permite ultrapassar um problema de visão que não o deixava ver cores, e que foi o primeiro cidadão a ser considerado oficialmente como ciborgue, por ter sido, assim, fotografado para o seu cartão de cidadão; e, por último, a artista catalã Moon Ribas, que tem um sismógrafo incorporado na pele. O *Biohacking*, a possibilidade de manipulação genética acessível e praticável por não especialistas, é, em todo este contexto, uma das grandes preocupações atuais. Os ativistas referidos preconizam a sua total e completa liberalização, o que é naturalmente discutível e implica amplo estudo e consenso antes de aí chegarmos.

Vivemos num mundo belicoso e profundamente angustiado – de certo modo, monstruoso. Basta-nos recordar os recentes genocídios perpetrados em vários locais do mundo, ou a nossa contínua indiferença ante a morte inglória por fome e afogamento dos refugiados. Além disso, o conforto e o aumento da esperança de vida não conseguem disfarçar nem conter uma angústia latente, aparentemente irresolúvel, nas nossas sociedades contemporâneas ocidentais.

O neurocientista lamenta também alguns dos malefícios trazidos pelos *gadgets* eletrónicos e pelo exponencial desenvolvimento da rede. A leitura e o pensamento crítico coletivo decresceram em prol das *Fake News* e da chamada Pós-Verdade. No seu entender, assistimos a um colapso de algo muito importante que tem sustentado as sociedades até aqui: a Consciência Coletiva Pública. “O novo mundo da comunicação é uma bênção para os cidadãos treinados a pensar de forma crítica e informada sobre a História. Mas qual a sorte dos cidadãos que foram seduzidos por um modelo de vida como diversão e comércio?”<sup>27</sup>, que são, na verdade, a maioria; e uma maioria que pode ser facilmente manipulada. A este propósito, lembre-se, por exemplo, a Cambridge Analytica e o seu execrável papel no Brexit e nas eleições norte-americanas, nas quais Trump venceu.

Tal como muitos de nós, Damásio preocupa-se com o impacto perverso que este novo mundo tecnológico pode ter nos sistemas democráticos, incluindo o populismo, a desinformação e o terrorismo. Proferiu, aliás, uma frase que, hoje em 2020, ano da Pandemia do Covid-19, parece assustadoramente profética: “os riscos do terrorismo e o novo risco da guerra cibernética também são reais, bem como o risco das infeções resistentes a antibióticos”<sup>28</sup>. Em 2017, ele achava que vivíamos num momento de crise civilizacional e chamava-nos a atenção para o seguinte:

---

<sup>27</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 293.

<sup>28</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 296.

Os grupos humanos fizeram sofisticadas descobertas sobre a regulação da vida cultural em diferentes ambientes geográficos e em diferentes momentos das suas respetivas histórias. A diversidade étnica e de identidade cultural, característica fundamental da Humanidade, resulta naturalmente dessa variedade e tende a enriquecer todos os participantes. Todavia, a diversidade contém a semente do conflito. Ela aprofunda as divisões intra e extragrupo, alimenta a hostilidade, e faz com que seja mais difícil chegar a soluções de governação gerais e implementá-las, sobretudo numa era de globalização e de interligação de culturas<sup>29</sup>.

Para fazer face à profunda crise humanista que parece perpassar as primeiras décadas do século XXI, o neurocientista alude ao que define como Contenção Civilizacional: só esta pode ser o fiel da balança que permite o equilíbrio entre a Competição Destrutiva e a Cooperação Salutar. E refere, depois, dois caminhos antagónicos possíveis. Ou o instaurar de sistemas distópicos, apoiados no populismo, na vertente tecnológica e no economicismo selvagem. Ou, em alternativa, o caminho da Cooperação por uma parte substancial da Humanidade. Cabe-nos a nós, enquanto cidadãos, fazer a nossa escolha.

Ele sopesa razões de peso que parecem apontar quer para um lado, quer para outro. O modo como alguma ciência prescinde completamente de princípios éticos, por exemplo, favorece o cenário orwelliano. Por sua vez, a preocupação ecológica, a luta pelos direitos dos animais e o crescer de associações da sociedade civil por causas nobres, como o racismo, os direitos das mulheres e dos homossexuais ou os bancos alimentares contra a pobreza, apontam para um desejável cenário cooperativo. Neste quadro, Damásio põe a tónica na suma importância da Educação e do esclarecimento para que possamos ter um futuro Altruísta. Seja como for, cabe-nos também a nós, enquanto cidadãos, fazer a nossa escolha. A nossa escolha homeostática.

---

<sup>29</sup> António Damásio (2017). *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores. P. 300.

## REFERÊNCIAS

DAMÁSIO, António **O Erro de Descartes**: Emoção, Razão e Cérebro Humano. Adaptado para a língua portuguesa por António Damásio. 1. edição. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2011. [1994]

DAMÁSIO, António **O Sentimento de Si**: Corpo, Emoção e Consciência. Versão portuguesa do original em Inglês revista e anotada pelo autor. 1.ª edição. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2013. [1999]

DAMÁSIO, António **A Estranha Ordem das Coisas**: A Vida, Os Sentimentos e As Culturas Humanas. Trad. de Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1. edição. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2017.

DAMÁSIO, António; HABIB, Assal (2014). "Music, feelings, and the human brain". **Psychomusicology: Music, Mind, and Brain**, Vol. 24, N. 1. Pp. 92-102. DOI: 10.1037/pmu0000033. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/263924523\\_Music\\_feelings\\_and\\_the\\_human\\_brain](https://www.researchgate.net/publication/263924523_Music_feelings_and_the_human_brain). Acesso em: 19 jan. 2020.

DAMÁSIO, António; VERWEIJ, Marco. "The Somatic Marker Hypothesis and Political Life". **Oxford Research Encyclopedia of Politics**, 2019, May. p. 1-17. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/340262770\\_The\\_Somatic\\_Marker\\_Hypothesis\\_and\\_Political\\_Life](https://www.researchgate.net/publication/340262770_The_Somatic_Marker_Hypothesis_and_Political_Life). Acesso em: 19 jan. 2020.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens – História Breve da Humanidade**: De Animais a Deuses. Trad. de Rita Carvalho e Guerra. 21. ed. Lisboa: Elsinore, 2019.

HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus**: História Breve do Amanhã. Trad. de Bruno Vieira Amaral. 13. ed. Lisboa: Elsinore, 2019.

KURZWEIL, Ray; GROSSMAN, Terry. **Fantastic Voyage**: Live Long Enough to Live Forever. Emmaus, Pennsylvania: Rodale Inc., 2005.

PANKSEPP, Jaak. **Affective Neuroscience**: The Foundations of Human and Animal Emotions. New York: Oxford University Press, 1998.

PANKSEPP, Jaak. "Damásio's error?". **Consciousness & Emotion**, n. 4, v. 1, p. 111-134, 2003.

PANKSEPP, Jaak. "Neuroscience and The Emotional Brain". **Dialogues in Clinical Neuroscience**, n. 14, v. 12, 2010.

PINKER, Steven. **The Better Angels of Our Nature**: Why Violence Has Declined. New York: Random House/ Pinguin Books, 2012.

TORDAY, John S. "Homeostasis as the Mechanism of Evolution". **Evolution: The Logic of Biology**. p.189-200, 2017. DOI: 10.1002/9781118729403.ch15. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/318420774\\_Homeostasis\\_as\\_the\\_Mechanism\\_of\\_Evolution](https://www.researchgate.net/publication/318420774_Homeostasis_as_the_Mechanism_of_Evolution). Acesso em: 19 jan. 2020.

ZERUBAVEL, Eviatar. **Social Mindscapes: An Invitation to Cognitive Sociology**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.



# A dinâmica cultural das cores no cinema e os diálogos com a Neurociência do Consumo

*Tiago Mendes Alvarez<sup>1</sup>*

*Hertz Wendel de Camargo<sup>2</sup>*

Um dos vários apontamentos que surgiram durante a pesquisa para doutoramento no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR) foi a da possibilidade de se manter diálogos entre Cinema e Neurociência do Consumo. O presente estudo, portanto, busca dar os primeiros passos nas aproximações entre os campos das ciências humanas e das ciências biológicas, por meio da investigação dos efeitos cromáticos no cinema. As cores no cinema possuem dupla face e requerem pelos menos duas abordagens: por um lado possuem efeitos corporais, orgânicos, pertencem a uma dimensão neurofisiológica do ser humano; e, por outro lado, pertencem a uma dimensão cultural, pois estão profundamente arraigadas no imaginário, despertando diferentes sentidos em públicos com repertórios particulares.

Pensemos na globalização do cinema e o quanto um filme pode circular em culturas onde as mesmas cores possuem significados divergentes. Também podemos pensar em uma arquetipologia cromática. Da mesma forma que Jung (2000) descreve os arquétipos como estruturas universais, entre a razão e o instinto, e geneticamente transmissíveis, podemos questionar: existiria espectro arquetípico,

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Contato: tiagom.alvarez@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Estudos da Linguagem (Universidade Estadual de Londrina - UEL). Docente do curso de Publicidade e Propaganda (UFPR) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Contato: hertzwendel@gmail.com

imagens profundas e universais despertadas pelas cores no cinema na psique humana?

Como o cinema representa parte da indústria cultural – influenciando em formas de ser e estar na sociedade e criando mapas culturais por meio do consumo fílmico – é passível de ser analisado pelos prismas da Antropologia do Consumo e da Neurociência do Consumo, pois é latente que seus produtos (os filmes) são objetos que requerem rituais de consumo e possuem efeitos de memória e de emoção nos cérebros dos espectadores.

Por meio dos seus atores, sons, imagens e cores, os filmes despertam emoções, sentimentos e afetos. Apesar de soarem como sinônimos, as emoções são reações somáticas específicas, observáveis e inconscientes; enquanto os sentimentos são íntimos, privados, interiores e surgem quando tomamos consciência das emoções. Os afetos estão relacionados às memórias, às experiências anteriores, são o que nos afeta, nos marca, e se expressam por meio das emoções e sentimentos.

Para Damásio (2018, p. 24), os sentimentos atuam como motivos para reagirmos a problemas e monitoram o êxito ou o fracasso das reações. Como convidados exóticos da festa da cultura, emoções, afetos e sentimentos são esquecidos pela ciência e são, justamente eles, a ponte entre natureza e cultura. São justamente eles os produtos da criação fílmica, portanto, a engrenagem do cinema é um dos elementos que contribuem para a homeostase biocultural da humanidade.

Sentimentos de todos os tipos e matizes, causados por eventos reais ou imaginados, devem ter fornecido os motivos e recrutado o intelecto. As respostas culturais devem ter sido criadas por seres humanos [...] em direção ao mais confortável, ao mais agradável, ao mais conducente a um futuro com bem-estar e com menos dos problemas e das perdas que inspiram essas criações, essencialmente e na prática, tendo em vista não apenas a maior probabilidade de sobreviver no futuro, mas também um futuro mais bem vivido (DAMÁSIO, 2018, p. 25).

Estudar a cor no cinema significa estudar sentimentos, emoções e afetos, dimensões humanas componentes de um cérebro evoluído biologicamente que sem elas o ser humano não teria pulsões, reações que geram ações para afetar o mundo. A primeira realidade, a biológica, foi o substrato hominídeo de onde floresceu a cultura, a segunda realidade. A complexificação da espécie humana foi forjada por várias forças ambientais e evolutivas. A realidade da natureza sempre instigou a doença, a fome, a violência, o medo, elementos que despertavam sentimentos negativos que estimularam a invenção de formas para evitá-los em busca de seus opostos: a saúde, o prazer, a paz, a segurança, por exemplo.

Em reação dialética, um corpo com cérebro maior, instintos, fisiologias, sentidos, fome onívora, neurotransmissores, emoções, afetos, sentimentos. A resposta para esse embate é um caráter “crísico” (MORIN, 1988, p. 112-145), o mesmo que permitiu edificar um mundo imaginário que, concomitantemente, questiona o real e propõe um modo mágico de pensamento que, ao mesmo tempo, contribuiu para as criações culturais e para a sobrevivência da espécie.

O filme, como produto da indústria do cinema, está intimamente conectado à sociedade do consumo. Nas últimas três décadas, a Neurociência se aproximou dos campos epistemológicos do consumo, tradicionalmente ocupados pelas Ciências Humanas. A biografia do cérebro vem sendo reescrita a cada dia. Novos capítulos, personagens e tramas acrescidos a cada ano. Mas, ainda que ocupe o centro do palco, a Neurociência ainda é mal iluminada (mal compreendida, na verdade) pelas ciências culturais. A Neurociência do Consumo – assim como a Psicologia do Consumidor, a Antropologia do Consumo e a Sociologia do Consumo – representa uma ponte entre corpo e cultura. E a cultura só tem sentido porque um corpo vivo com ela interage. Se emoções e sentimentos têm origem somática e afetam nossos comportamentos a ponto de nos instigar a produzir cultura, não há motivos para temer a Neurociência do Consumo aplicada ao cinema. Ela pode nos apresentar mais uma faceta para compreender o que e por que nos afeta quando os olhos encontram uma imagem fílmica, as razões de uma conexão

emocional com a obra de um diretor ou quando as cores, inconscientemente, atuam como personagens. E cinema, especificamente, as cores nos filmes, também nos lembram que “o homem não é o dono das imagens, mas um lugar das imagens, corpo em posseção pelas imagens” (BELTING, 2007, p. 14-15).

### **Uma visão subjetiva das cores**

O estudo da ciência das cores está presente na filosofia e nas artes desde seus primórdios. Segundo Israel Pedrosa, há indícios que desde a Antiguidade os fenômenos cromáticos “vêm sendo estudados por filósofos e artistas” (PEDROSA, 2014, p. 25). Para John Gage, tanto na Idade Média como na Grécia Antiga já havia uma preocupação não somente com a produção artística, mas também com a busca por teorias das cores na aplicação de obras e adereços daquele período. Segundo Gage (2001, p. 11), as teorias gregas de cor consideravam, num primeiro momento, a linguagem das cores somente a partir das características de tonalidade e saturação. O valor cromático e os graus de iluminação de uma determinada tonalidade foram indagações posteriores, conceitos que se enraizaram de forma parcial na teoria grega das cores. Hoje, sabe-se que o fenômeno cromático pode ser interpretado de forma polivalente, considerando variáveis da percepção.

A cor vem sendo condicionada a uma historicização que aparece de forma mais contundente na Renascença, onde muitos artistas buscavam questões teóricas na compreensão das cores e suas possíveis dimensões de entendimento. Segundo Pedrosa (2014), ainda no século XV, o arquiteto, pintor e matemático Leo Battista Alberti (1404-1472), um dos primeiros teóricos das artes do Renascimento, antecipa a física moderna a partir da síntese cromática estabelecendo o vermelho, verde e azul como cores fundamentais que dariam origem a todas as outras cores do espectro. Na mesma medida, Leonardo da Vinci (1452-1519) demonstra experimentalmente pela primeira vez, a decomposição da luz branca, contribuindo para avanços científicos sobre os estudos da cor registrando esses

experimentos no chamado *Tratatto della Pittura*. Da Vinci aconselhava outros pintores e defendia sempre a pesquisa e a experimentação, tendo o olho como um objeto de estudo. Segundo Pedrosa (2014, p. 67), para Da Vinci, “a elevada percepção visual que constitui o ato principal da pintura”.

Os estudos físicos da cor terão grande progresso a partir de definições matemáticas dos fenômenos cromáticos por volta do século XVII, com a óptica mecanicista de Isaac Newton (1642-1727). A visão de Newton estava calcada na estruturação física das cores, na compreensão do espectro cromático por meio da decomposição da luz. Com sua obra *Óptica* de 1704, o matemático e astrônomo inglês demonstra êxito a partir de uma experimentação similar à câmara escura<sup>3</sup>. Neste experimento, num espaço totalmente escuro, um feixe de luz entra por um pequeno orifício e, com a utilização de um prisma, a luz se decompõe resultando em sete radiações monocromáticas distintas.

Ao contrário das experiências de Newton, o alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) irá explorar outras formas de estudo além da física, compreendendo a cor como fenômeno perceptivo. Esta pesquisa se tornará primordial nos estudos de percepção a partir da obra *Doutrina das Cores*, livro escrito em 1810, em que o autor ressalta a importância da questão fenomenológica<sup>4</sup> a partir da experiência fisiológica da cor. Neste sentido, Goethe destaca o olho como elemento significativo para a compreensão das cores e destaca como a relação “luz-olho” tem papel fundamental na mediação dos fenômenos ligados à cromaticidade,

---

<sup>3</sup> Segundo Laurent Mannoni (2003, p. 31-32) também chamada de *câmera obscura*, em latim, foi um experimento onde se fazia um pequeno orifício no interior de uma sala e onde a luz refletida projeta-se para dentro do espaço, formando a imagem do lado oposto à do orifício. Segundo Mannoni, o fenômeno da projeção de raios luminosos é conhecido desde a Antiguidade.

<sup>4</sup> Segundo Angela Ales Belo (2006, p. 17-18), a palavra fenomenologia é formada por duas partes, ambas originadas de palavras gregas. “Fenômeno” significa aquilo que se mostra e “logos” pode ser traduzido como “a capacidade de refletir”. Para Angela, A fenomenologia pode ser definida como reflexão sobre um fenômeno ou sobre aquilo que se mostra.

dissolvendo, portanto, a perspectiva singular apresentada por Newton. Para Goethe:

Ninguém pode negar a afinidade imediata do olho com a luz, embora seja bem mais difícil pensá-los simultaneamente como uma coisa só. Todavia isso se torna mais evidente quando se diz que uma luz latente vive no olho, podendo ser estimulada ao menor efeito interno ou externo. Na escuridão podemos evocar, com esforço da imaginação, as mais claras imagens. No sonho, os objetos aparecem como em pleno dia. Durante a vigília o mais leve efeito luminoso externo é notado. Quando o órgão sofre um choque mecânico, luz e cores emergem. [...] a cor é um fenômeno elementar da natureza para o sentido da visão, que, como todos os demais, se manifesta ao se dividir e opor, se misturar e fundir, se intensificar e neutralizar, ser compartilhado e repartido, podendo ser mais bem intuído e concebido nessas formas gerais da natureza (GOETHE, 1993, p. 45-46).

De certa maneira, Goethe estabelece uma outra visão sobre o aspecto da cor a partir do que pode-se chamar de uma visão subjetiva do objeto. Para o autor Jonathan Crary (2012), Goethe deixa de lado a câmara escura para dar vez ao olho e as sensações possíveis do observador. Segundo Crary, “a experiência óptica que Goethe descreve, apresenta uma ideia de visão que o modelo clássico era incapaz de abarcar” (CRARY, 2012, p. 72). A partir das concepções de Goethe, Crary destaca que as cores pertencem ao próprio observador ativo na experiência óptica da percepção das cores, alterando a visão única da cor fomentada por Newton. Portanto, a participação do corpo humano, do olho como ferramenta de visualização, cria uma ruptura e desarticula a passividade, convertendo o observador no “produtor ativo da experiência óptica” (CRARY, 2012, p. 72).

Goethe, após inúmeras investigações, chegará ao entendimento de que a percepção das cores está diretamente relacionada aos fenômenos fisiológicos, físicos e químicos, concordando em parte com a visão newtoniana dos estudos da cor. O fator fisiológico será permanentemente o estado de mudança ou repouso, que dependerá “da capacidade de agir e reagir” (GOETHE, 1993, p. 46). O físico dependerá da luz, seja ela natural ou artificial. Ao atingir um objeto, a luz terá parte do seu espectro refletida e parte absorvida, ou seja, determinadas luzes com determinados comprimentos de onda acarre-

tarão consequentemente em temperaturas de cor diversas. Por fim, cada objeto terá uma composição química, que fará parte da própria matéria. Para a compreensão do modo de visualização de variadas cores, esses três fatores se relacionam diretamente, estruturando de forma mais coesa o sistema perceptivo.

Em meio aos estudos de Goethe, o pensador e filósofo alemão Arthur Schopenhauer, irá corroborar com as indagações em relação à natureza subjetiva da visão. Apesar de apoiar as ideias de seu contemporâneo, Schopenhauer tinha um pensamento oposto no sentido da não aceitação das categorias físicas e químicas, entendendo que a cor poderia ser analisada tendo como base uma teoria exclusivamente fisiológica. “Para Schopenhauer, a cor era sinônimo de relações e de atividade da retina” (CRARY, 2012, p. 77). De fato, no início do século XIX, há uma mudança significativa em relação ao fenômeno da cor e a importância do papel do observador a partir desses conceitos. Segundo Crary:

Inverte-se a prioridade que havia sido outorgada às qualidades primárias de Locke sobre as secundárias. Para Locke, as qualidades secundárias eram as que geravam as várias sensações, e ele insistia em que elas não possuíam nenhuma semelhança com quaisquer objetos reais. Mas para Schopenhauer e para Goethe da doutrina das cores, essas qualidades secundárias constituem nossa primeira e principal imagem de uma realidade externa (CRARY, 2012, p. 77).

Essas indagações alteram o pensamento da concepção da cor, colocando os objetos reais em segundo plano na dinâmica do modo de visualização. Nessa perspectiva, a partir das indagações de Goethe, é por meio do fenômeno do estímulo da retina e nas mais variadas formas de interação com a capacidade centradas no corpo humano, que a forma de pensar a percepção das cores irá instigar estudos posteriores mais contundentes sobre o fenômeno cromático.

Dentre os avanços relacionados à visão cromática, há, para além dos estudos de Goethe, mais pesquisas que irão contrapor a visão mecanicista de Newton. Neste espectro, se destacam o químico e teórico da cor George Palmer (1746-1826), como também estudos desenvolvidos posteriormente pelo médico, fisiologista, fisi-

co, linguista e egiptologista britânico Thomas Young (1773-1829). Em *Theory of Light* (1786), Palmer irá apresentar uma hipótese fisiológica sob os aspectos ligados a sensação cromática, afirmando que “existem dois tipos de células fotorreceptoras no olho humano: os bastonetes e cones” (MISEK, 2010). Tendo como base os estudos de Palmer, Young também irá desenvolver de forma hipotética a existência do que será chamado posteriormente de teoria tricromática da visão. Praticamente inaugurando a óptica fisiológica, os estudos de Young terão uma ampla e significativa repercussão, emergindo com os avanços teóricos do físico, fisiologista e matemático alemão Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894). Segundo Luciana Martha Silveira (2015, p. 36), “Helmholtz e seus colaboradores, dentre eles Arthur König, recolheram dados sobre a influência das diferentes cores nas três categorias de fibras nervosas (os chamados cones) da retina”. A partir do resultado desses dados, chegou-se à conclusão de que uma primeira parte dos cones seriam sensíveis à luz vermelha, uma segunda parte, sensível à luz verde e que uma terceira parte, seria sensível à luz azul, formando o RGB (*red, green e blue*), sistema de cores já conhecido e difundido na atualidade, principalmente com o advento das imagens digitais. Segundo Richard Misek:

Em 1851, Hermann von Helmholtz inventou o oftalmoscópio, um instrumento para examinar o interior do olho. Seus estudos subsequentes forneceram evidências fisiológicas em apoio à teoria da visão tricromática de Young. Em seu monumental *Handbuch der Physiologischen Optik*, publicado entre 1856 e 1867, Helmholtz também tornou explícita a distinção entre mistura de cores subtrativa e aditiva, pondo de lado quase 200 anos de confusão (2000: 125). [...] Palmer, Young e Helmholtz perceberam que, se as cores ópticas eram realmente divisíveis em três faixas “primárias” de frequência de cores, a explicação para essa divisão precisava existir dentro dos olhos (MISEK, 2010, p. 119-120, tradução nossa).

Ampliando os estudos, o psicólogo e fisiologista alemão Karl Ewald Konstantin Hering (1834-1918), formulou uma teoria contrapondo os estudos de Young-Helmholtz, apresentando a percepção das cores sob outra perspectiva. Desta forma, Hering formulou a visão de cor a partir de “três processos que respondem de for-

ma oposta à luz de diferentes cores: (a-a) seria estimulada pela luz amarela e inibida pela luz azul; (v-v) estimulada pelo vermelho e inibida pelo verde; e (b-p) estimulada pelo branco e inibida pelo preto” (MEISTER; TESSIER-LAVIGNE, 2014, p. 516-517). As duas teorias, Young – Helmholtz e de Hering, mesmo parecendo contraditórias, permanecem até hoje como complementares. Segundo Silveira (2015, p. 36-37), “os processos na retina atuam de acordo com a teoria tricromática, através da qual se produziria a sensação cromática, enquanto que a teoria de Hering estaria inserida na série de processos pelos quais se produziria a percepção cromática”.

### **Estímulos fisiológicos das cores no cinema**

Ao longo de todo o século XIX, e posteriormente no século XX, com a ascensão da arte moderna, muitos artistas se apropriaram de conceitos científicos na elaboração de suas obras, dando à cor um protagonismo indubitável. Ao analisar o uso da cor nas artes, quando o aspecto cromático se conecta as experimentações fisiológicas, Goethe parece ter papel precursor nas fundamentações que estruturaram pesquisas posteriores. Nas artes, o corpo humano tem se tornado cada vez mais um objeto presente e receptivo no sistema visual. Os conceitos de Young, Palmer, Helmholtz, Hering e tantos outros, vão sendo aos poucos ressignificados na contemporaneidade, tornando o dispositivo-olho um elemento de extrema importância nas interpretações cromáticas.

Desta forma, quando compreende-se a ideia de reconhecimento das cores a partir de aspectos fisiológicos, não há como descartar as diversas formas de arte, como é o caso da imagem em movimento. No cinema, o uso da cor tem se tornado cada vez mais presente, principalmente com a ascensão das tecnologias digitais no século XXI. Nos filmes, o efeito visual dado pela cromaticidade faz parte de um processo fundamental de elaboração, em que se definem elementos primordiais de maquiagem, figurinos, cenografia, objetos de cena e tipos de iluminação das diversas naturezas de luz e temperaturas de cor. Possivelmente, agrupado a estes elementos, há uma

série de estímulos fisiológicos, sensações que surgem apenas de forma subjetiva, sem que se perceba os possíveis efeitos que ocorrem em nosso cérebro.

Dois tipos principais de estímulos fisiológicos foram classificados por experiências psicofísicas: o estímulo fisiológico causado pela excitação mecânica e o causado por excitação subjetiva. O estímulo fisiológico causado por excitação mecânica depende diretamente da retina. A cor complementar aparece quando uma parte da retina é saturada, fazendo a outra parte compensar o esforço. Como exemplo deste tipo de estímulo, podemos citar todos os fenômenos denominados imagens posteriores. O outro tipo de estímulo fisiológico é gerado a partir de uma excitação subjetiva, ou seja, a cor aparece a partir de processos ocorridos na própria retina ou no cérebro. [...] A retina é, então, juntamente com o cérebro, capaz de causar uma excitação subjetiva, gerando o estímulo fisiológico (SILVEIRA, 2015, p. 77-78).

Silveira (2015) afirma que a excitação subjetiva pode ser provocada pela questão da memória, ou seja, por cores que podem ser “associadas aos objetos familiares”, ao longo do tempo, por ter a interação com determinados objetos o cérebro adquire um padrão de referências, memórias que seriam ativadas no momento em que o observador se conecta ao objeto que o faz lembrar de determinada cor. De certa forma, se levarmos em conta a questão da evolução do cinema como linguagem e associarmos a questão da memória a determinados padrões que a indústria cultural vem, ao longo do tempo, nos apresentando uma forma de consumo, este fenômeno de reafirmação das cores por meio da memória também vem se construindo na indústria cinematográfica. O cinema, desde a inserção da cor, possui um histórico significativo em relação à padronização de cores para determinados filmes, temáticas e ambientações.

Neste sentido, um dos exemplos mais evidentes dessa normatização surge em meados dos anos 30, quando a indústria de *Hollywood* toma como base um sistema de cores com a necessidade da efetivação de um controle de qualidade na execução da colorização. Em 1935, Natalie Kalmus, diretora de cor do departamento de

aconselhamento cromático da *Technicolor*<sup>5</sup> irá escrever um artigo chamado *Color Consciousness* em 1935, no qual a aplicação da cor tinha como princípio a forma naturalista de concepção das imagens. Apoiada por fatores psicológicos e fisiológicos da cor, Kalmus estabeleceu determinados padrões de organização, que se assim fossem utilizados, poderiam tornar a cor um elemento de aproximação à representação naturalista, movimentando o cinema em direção ao que se chamava de “realismo perceptivo”.

Atualmente, a forma como a cor se estrutura nos filmes, por meio de diversos elementos que compõem um plano cinematográfico, parece ter como base conceitos definidos a partir das sintaxes cromáticas que se estabeleceram na memória do observador. Ao longo do tempo, o espectador, conhecendo e assimilando a gramática do cinema, também memoriza determinados padrões, adquirindo culturalmente e subjetivamente predefinições que estabelecem um diálogo com as sensações cromáticas apresentadas nos filmes. Neste aspecto, trazendo essa reflexão para o campo das ciências biológicas, Silveira (2015, p. 92) comenta que Helmholtz “acreditava que a estabilidade criada a partir dos inúmeros dados caóticos do mundo visível não seria possível se nossas percepções fossem meros reflexos passivos desses dados.” Portanto, nossos olhos e, respectivamente, nosso cérebro, não são capazes de passividade, são ativos no registro de memórias, na construção de sistemas cromáticos, fluxos que irão possibilitar uma forma de “constância da cor”.

### **Considerações finais: a metodologia da Neurociência do Consumo**

A Neurociência do Consumo surgiu no fim dos anos 1990 na Universidade de Harvard com a pesquisa do médico e professor Gerald Zaltman. Ele ousou em pensar no uso de aparelhos de ressonância magnética para estudar o consumo. O termo *neurociência*

---

<sup>5</sup> Fundada em 1893, a empresa *Technicolor* desenvolveu um dos principais processos de colorização de negativos e foi praticamente hegemônica no setor cinematográfico entre as décadas de 1940 e 1970.

*do consumo* é a versão acadêmica para *neuromarketing* que, por sua vez, foi criado pelo professor Ale Smidts, da Universidade Erasmus, em Roterdã, na Holanda. Mas foi no início deste século que a Neurociência do Consumo tomou forma. O experimento que a consolidou como ferramenta de investigação comportamental de consumo foi realizado em 2003 pelo professor e pesquisador doutor Read Montague, diretor do Laboratório de Neuroimagem Humana na Faculdade Baylor de Medicina, em Houston, Texas. Ele retomou um experimento de 1975 da Pepsi quando, em diferentes pontos dos EUA, os consumidores escolheram a Pepsi em comparação com a Coca-Cola. A ação de marketing foi chamada de “Desafio Pepsi”.

Cerca de 28 anos depois, 67 pessoas foram pesquisadas e tiveram seus cérebros monitorados por meio do IRMF (Imagem por Ressonância Magnética Funcional). O experimento teve duas etapas. Na primeira, como em 1975, as pessoas experimentaram os dois produtos às cegas e o mesmo resultado foi obtido: mais da metade preferiu Pepsi. Foi verificado no aparelho que seus cérebros também escolheram o produto, pois a região ativada foi a *putâmen ventral*, estimulada quando gostamos de um sabor (LINDSTROM, 2016, p. 30-32). Na segunda parte do experimento, os consumidores sabiam quais eram os produtos que estavam provando e 75% deles preferiram Coca-Cola. Montague verificou que a mesma região cerebral do experimento anterior foi acionada, o *putâmen ventral*, mas também teve fluxo sanguíneo em outra região, a do *córtex pré-frontal*, responsável pelo discernimento e raciocínio. Na briga entre o emocional e o racional venceram as emoções. O experimento indicou, portanto, que a memória e a cognição entraram em ação, ou seja, todos os conceitos, arquétipos, narrativas e conhecimentos relacionados à publicidade das marcas foram decisivos para a escolha dos consumidores.

Todas as associações positivas que os pesquisados tinham em relação à Coca-Cola – história, logomarca, cor, design e aroma; suas próprias lembranças da infância que remetiam à Coca-Cola, os anúncios da televisão e na mídia impressa ao longo dos anos, a indiscutível, inexorável, inelutável emoção ligada à marca – derrotaram sua preferência racional e natural pelo sabor de Pepsi. Por quê? Porque é por meio das emoções que o cérebro codifica as

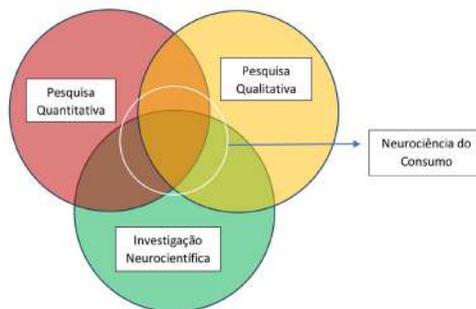
coisas que têm valor e uma marca que nos cativa emocionalmente – pense em Apple, Harley-Davidson e L’Oréal, só pra início de conversa – vencerá todos os testes (LINDSTROM, 2016, p. 32).

Desde a descoberta das sinapses pelo médico e histologista espanhol Santiago Ramón y Cajal (Nobel de Fisiologia ou Medicina em 1906) – considerado o pai da Neurociência moderna – que temos uma certeza: a Neurociência aplicada ao estudo do consumo representa a união epistemológica entre a natureza e a cultura. Nunca a biologia se fez tão presente para as ciências sociais aplicadas quanto neste momento. (WENDELL, 2020).

Neurônios, neurotransmissores, estrutura cerebral, hormônios, genes, sinapses, neocórtex, experimentos laboratoriais, equipamentos biométricos, quem diria, agora são assuntos de publicitários, consultores e profissionais de marketing e, certamente, dos produtores de cinema do concorrido mercado hollywoodiano. É nesse ponto que a Neurociência do Consumo contribui, uma nova janela que se abre para a pesquisa do comportamento do consumo. O conceito de “biologia do consumo” (CAMARGO, 2010) é revolucionário para a área de ciências sociais aplicadas, como a comunicação.

A dimensão biológica da Neurociência ao somar aos estudos do ambiente e o animal humano (Ecologia), os estudos das relações entre indivíduos e grupos humanos (Antropologia), entre sujeito e sociedade (Sociologia) e os estudos dos processos psíquicos (Psicologia) preenche as lacunas deixadas pelas pesquisas qualitativas e quantitativas.

**Figura 1** - Esquema proposto por Martin Lindstrom (2016)



Fonte: Lindstrom (2016).

Como ciência laboratorial, a Neurociência do Consumo possui um arsenal de técnicas, tecnologias e métodos controlados que permitem monitorar e registrar reações relacionadas, especialmente, ao campo das emoções, atenção e memória. As tecnologias mais conhecidas são a Imagem por Ressonância Magnética funcional (IRMf) que mede o fluxo de sangue no cérebro para identificar com precisão quais regiões entram em atividade. Existem outras tecnologias tais como Eletroencefalografia (EEG), Eletrocardiografia (ECG), Eletromiografia facial e o *Eye Tracking*.

Para essa pesquisa em andamento, o *eye-tracking* se mostra como a ferramenta mais correta para estudar a reação dos olhos do espectador. Para tanto, um grupo de voluntários deverá ser exposto aos filmes para obtermos um mapeamento do movimento ocular em relação às cores.

O conceito de *eye-tracking* refere-se a um conjunto de tecnologias que permite medir e registrar os movimentos oculares de um indivíduo perante a amostragem de um estímulo em ambiente real ou controlado, determinando, deste modo, em que áreas fixa a sua atenção (volume de fixações visuais gerado), por quanto tempo e que ordem segue na sua exploração visual (existência de eventuais padrões de comportamento visual) (BARRETO, 2012, p. 168-169).

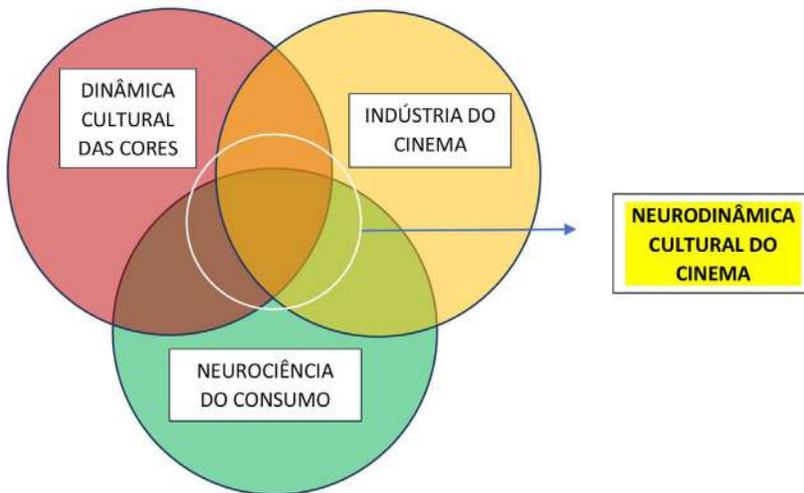
Em nenhum momento, consideramos a ideia de que a Neurociência do Consumo seja determinista do comportamento, mas sim, uma das facetas da relação entre espectador e a linguagem audiovisual do filme mediada pela dinâmica cultural das cores. A tecnologia *eye tracking* ainda deve ser complementada por aplicações de questionários direcionados com o intuito de confirmar ou refutar os dados obtidos do mapeamento ocular dos voluntários. Como é uma pesquisa em andamento, os filmes a serem pesquisados ainda não foram selecionados.

Diante de tais parâmetros e conceitos aqui abordados, as principais contribuições da Neurociência do Consumo e do uso da tecnologia *Eye Tracking* para a investigação das cores no cinema é:

1) Verificar quais são os efeitos das cores presentes em narrativas filmicas sobre aspectos relacionados à atenção, à emoção e à memória.

2) A partir dessa aferição, dar os primeiros passos para conceituar o que chamaremos de “Neurodinâmica Cultural do Cinema”, isto é, um estudo sobre os diálogos entre cinema e neurociência do consumo e sua crítica ou contribuição para a economia da atenção<sup>6</sup> e/ou formação sociocultural do consumidor.

**Figura 2** - Possível campo de pesquisa da tese



Fonte: os autores

Portanto, compreendemos a encenação das cores no cinema implica o cruzamento de três grandes palcos: 1) Um aprofundamento dos conhecimentos acerca da indústria cinematográfica e sua relação com a sociedade do consumo; 2) A compreensão da dinâmica cultural das cores; e 3) As contribuições da Neurociência do consumo como metodologia de investigação do cinema.

Conceituar uma Neurodinâmica Cultural do Cinema começa a despontar como uma contribuição inédita desta pesquisa.

<sup>6</sup> Economia da Atenção (DAVENPORT, 2001) é uma referência à consideração de ideias, tempo e talentos como commodities e o recurso mais escasso é a atenção do consumidor. Tempo e atenção são tão valiosos quanto o lucro da marca ou mais valioso que “sangue de cordeiro” – fala da deusa Mídia, personagem do livro “Deuses americanos”, de Neil Gaiman. Isso foi reforçado pelo instituto de pesquisa *Statistic Brain* (EUA) que revelou que o nível de concentração caiu de 12 para 8 segundos desde 2.

## REFERÊNCIAS

BARRETO, Ana Margarida. Eye Tracking como método de investigação aplicado às ciências da comunicação. **Revista Comunicando**, v. 1, n. 1, dez. 2012. Lisboa, Portugal.

BELLO, Angela Ales. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edusc, 2006.

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. Trad. Gozalo Maria Vélez Espinosa. Madri: Katz Editores, 2007.

CAMARGO, Pedro. **Comportamento do consumidor**: a biologia, anatomia e fisiologia do consumo. São Paulo: Novas Ideias, 2010.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas**. As origens biológicas dos sentimentos e da cultura. Trad. de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GAGE, John. **Color y Cultura**: La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción. 3. Ed. Madrid: Siruela, 2001.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad.: Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.

KALMUS, Natalie. Color Consciousness. **Journal of the Society of Motion Picture Engineers**. 25 (2): 139-147. 1935.

LINDSTROM, Martin. **A lógica do consumo**. Verdades e mentiras sobre por que compramos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra**: arqueologia do cinema. São Paulo: SENAC, 2003.

MEISTER, Markus; TESSIER-LAVIGNE, Marc. Processamento visual de nível inferior: a retina. In: KANDEL, Eric R. Trad. de Ana Lúcia Severo Rodrigues. **Princípios de Neurociências**. 5. Ed. Porto Alegre: AMHG, 2014.

MISEK, Richard. **Chromatic Cinema**: A History of Screen Color. Reino Unido: Wiley Blackwell, 2010.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido** - A natureza humana. Lisboa: Europa-América 1988.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Senac, 2014.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. 2. ed. Curitiba: UTFPR, 2015.

WENDELL, Hertz. **Mitologia de marca**: ciência e imaginário na sedução dos consumidores. Londrina, PR: Syntagma Editores, 2020.



# A arte em forma de resistência: o acontecimento de retorno da música *Roda-Viva* em protestos

**Milena Beatriz Vicente Valentim<sup>1</sup>**

No ano de 1967 o cantor e compositor Chico Buarque escreveu uma música intitulada *Roda Viva* para uma peça de teatro homônima que estrearia no Teatro Galpão no Rio de Janeiro em Janeiro sob a direção do então diretor de Zé Celso.

Entre os dias 30 de Setembro e 21 de Outubro de 1967 ocorreu o “III Festival da Canção de 1967” apresentado pela Rede Record, em que Chico juntamente com o grupo masculino MP4 apresentam a canção pela primeira vez na mídia, em um auditório lotado de jovens que juntamente com o cantor entoaram pela primeira vez a famosa frase que perpetuaria por muitos anos como sinônimo de reivindicação e protesto: “a gente quer ter voz ativa pro nosso destino mandar”. Ao final desta edição do festival, além de muito ovacionado, Chico ganha reconhecimento pela canção garantindo o terceiro lugar.

Com relação à peça, esta é apresentada no Rio de Janeiro, e censurada devido à forte crítica ao governo militar, e a ligação entre o cenário de censura descrito pela letra da canção e o roteiro da peça. Assim, torna-se um clamor em forma de hino devido à falta de liberdade de expressão imposta aos artistas, resultante do AI-5 (Ato Institucional número 5) que viria a ser assinado no ano seguinte.

47 anos depois, um trecho dessa canção reaparece, em uma nova formação discursiva retomando arquivos ligados diretamente com história e a memória em protestos, que funcionam como dispositivos

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras/Português, pesquisadora de IC – PIVIC pela Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão. Email: milenavvalentim@gmail.com

de resistência que ocorriam pelo Brasil em 2014 em que a população protestava não mais contra a repressão política, mas contra manutenção da decisão popular quanto ao estatuto do desarmamento.

Diante do exposto, pretendemos fazer uma análise em que mostraremos como o enunciado “a gente quer ter vez voz ativa pro nosso destino mandar” reapareceu em 2014 fazendo emergir novos enunciados associados diretamente com os de 1967.

### **Tendo Voz Ativa**

Para compreendermos as condições de produção históricas da criação da canção é necessário recapitularmos alguns aspectos ligados a aquela época.

Em 1967, Chico Buarque escreve a canção “*Roda Viva*” a pedido de um amigo, o diretor de teatro Zé Celso, a qual se torna tema central de uma peça de mesmo nome: a peça “*Roda Viva*”. Por se tratar de uma letra forte, entremeada por uma linguagem metafórica, gerando múltiplos sentidos aos que ouviam devido as diversas figuras de linguagem, Chico Buarque toma a decisão de se inscrever no festival e apresentá-la juntamente com o grupo MP4 no então “III Festival da Canção” que ocorreu no teatro Record naquele ano.

Como mostram as filmagens da própria emissora, disponíveis na internet, o sucesso foi imediato. Chico é ovacionado pela crítica, pelos jurados e pelo público jovem que foi a delírio. A canção ficou classificada em terceiro lugar, imortalizando assim Chico Buarque e o MP4, fato este que ajudou emplacar a peça *Roda-Viva* que aconteceria no mês de Janeiro na Cidade Maravilhosa.

Quando a trupe se deslocou do Rio para a cidade de São Paulo em uma temporada de apresentações, o então chamado CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadiu o teatro horas antes de a apresentação ocorrer danificando os equipamentos de som e o cenário recém-construído. Por ordem do órgão sensor da época é declarada voz de prisão aos atores.

No ano seguinte, no fim de 1968 é sancionado e assinado o AI-5, no governo do Gen. Costa e Silva, a qual concedia poderes ilimitados ao Executivo; dissolvia o Legislativo por tempo indeterminado;

e suspendia direitos civis por 10 anos; instituía a chamada “liberdade vigiada”, bem como a censura aos meios de comunicação e cultura, além de evocar medidas punitivas a aqueles que se opusessem ao governo (HABERT, 1996).

Art. 1º - São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional. Art. 2º - O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sitio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República. § 1º - Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias e exercer as atribuições previstas nas Constituições ou na Lei Orgânica dos Municípios. § 2º - Durante o período de recesso, os Senadores, os Deputados federais, estaduais e os Vereadores só perceberão a parte fixa de seus subsídios. § 3º - Em caso de recesso da Câmara Municipal, a fiscalização financeira e orçamentária dos Municípios que não possuam Tribunal de Contas, será exercida pelo do respectivo Estado, estendendo sua ação às funções de auditoria, julgamento das contas dos administradores e demais responsáveis por bens e valores públicos. Art. 3º - O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição. Parágrafo único - Os interventores nos Estados e Municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão todas as funções e atribuições que caibam, respectivamente, aos Governadores ou Prefeitos, e gozarão das prerrogativas, vencimentos e vantagens fixados em lei. Art. 4º - No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais. Parágrafo único - Aos membros dos Legislativos federal, estaduais e municipais, que tiverem seus mandatos cassados, não serão dados substitutos, determinando-se o quorum parlamentar em função dos lugares efetivamente preenchidos. Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em: I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função; II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais; III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política; IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de freqüentar determinados lugares; c) domicílio determinado, § 1º - O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente

ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados. § 2º - As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, defesa a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário. Art. 6º - Ficam suspensas as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por prazo certo. § 1º - O Presidente da República poderá mediante decreto, demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade quaisquer titulares das garantias referidas neste artigo, assim como empregado de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das polícias militares, assegurados, quando for o caso, os vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço. § 2º - O disposto neste artigo e seu § 1º aplica-se, também, nos Estados, Municípios, Distrito Federal e Territórios. Art. 7º - O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio e prorrogá-lo, fixando o respectivo prazo. Art. 8º - O Presidente da República poderá, após investigação, decretar o confisco de bens de todos quantos tenham enriquecido, ilicitamente, no exercício de cargo ou função pública, inclusive de autarquias, empresas públicas e sociedades de economia mista, sem prejuízo das sanções penais cabíveis. Parágrafo único - Provada a legitimidade da aquisição dos bens, far-se-á sua restituição. Art. 9º - O Presidente da República poderá baixar Atos Complementares para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar, se necessário à defesa da Revolução, as medidas previstas nas alíneas d e e do § 2º do art. 152 da Constituição. Art. 10 - Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular. Art. 11 - Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos. Art. 12 - O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário. Brasília, 13 de dezembro de 1968; 147º da Independência e 80º da República. (BRASIL, 1968, s./p.).

Assim, *Roda Viva* se torna um hino de resistência por representar um protesto contra o governo na época, representando um desejo e reação popular.

Anos mais tarde em 2014, mais uma vez o povo vai às ruas e em forma de clamor nacional e protesta. Assim, o acontecimento de retorno ocorre, e como afirma Foucault (1996) com uma nova roupagem. Desta vez, o povo vai às ruas para dizer “a gente quer

ter voz ativa no nosso destino mandar” reivindicando não direitos civis, como nos anos 60, mas sim a manutenção da decisão popular ao referendo popular do Estatuto do Desarmamento.

Logo, podemos afirmar que o retorno deste enunciado se deu a partir da recuperação de outro proferido anteriormente (em 1967) – enunciado este enraizado na memória – e que assume um re-configuramento, gerando campos associados aos anteriormente. Observemos o excerto da canção abaixo:

Tem dias que a gente se sente  
Como quem partiu ou morreu  
A gente estancou de repente  
Ou foi o mundo então que cresceu  
**A gente quer ter voz ativa**  
**No nosso destino mandar**  
Mas eis que chega a roda viva  
E carrega o destino pra lá  
Roda mundo, roda-gigante  
Roda moinho, roda pião  
O tempo rodou num instante  
Nas voltas do meu coração  
A gente vai contra a corrente  
Até não poder resistir  
Na volta do barco é que sente  
O quanto deixou de cumprir  
Faz tempo que a gente cultiva  
A mais linda roseira que há  
Mas eis que chega a roda viva  
E carrega a roseira pra lá (grifos nossos)  
(Fonte: LYRICS, 2020, s./p.).

Diante do exposto, julgamos ser importante apontarmos alguns aspectos importantes acerca das noções de enunciado, para seguirmos com os aspectos centrais deste estudo: o retorno do enunciado “a gente quer ter voz ativa no nosso destino mandar”.

## Compreendendo o Enunciado

Sabemos que o enunciado não pode ser uma frase, pois alguns aspectos linguísticos que definem uma frase não se aplicam em alguns enunciados. Assim como ele não se define como o ato de fala, pois este se produz pela enunciação. Diante disto, ressaltamos que o enunciado é uma função, que necessita de um signo para existir.

Mais que um elemento entre outros, mais que um recorte demarcável em um certo nível de análise, trata-se, antes, de uma função que se exerce verticalmente, em relação às diversas unidades, e que permite dizer, a propósito de uma série de signos, se elas estão aí presente ou não (FOUCAULT, 2012 p.105).

É através do enunciado que se torna possível construir uma frase, um ato de fala ou haver um discurso. Se um discurso é um nó em uma rede, cada nó seria um enunciado, formando a rede enunciativa que compõe o discurso.

O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita); é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço (FOUCAULT, 2012, p. 105).

Como condição de existência do enunciado, é preciso que este não esteja sozinho, mas sim correlacionado a outros. “Trata-se de uma relação singular: se, nessas condições, uma formulação idêntica reaparece, – as mesmas palavras são utilizadas, basicamente os mesmos nomes, em suma, a mesma frase, mas não forçosamente o mesmo enunciado” (FOUCAULT, 2012, p. 108). Um enunciado traz consigo um correlato, ou seja, algo que se relaciona com ele.

Neste sentido o enunciado é produzido em relação à posição-sujeito assumida na ordem do discurso e também às condições históricas que possibilitam a produção de tal enunciado. No que tange à análise do enunciado, intenta-se interpretar a produção de sentidos considerando sempre a história e condições de possibilidade, o que nos remete ao postulado *foucaultiano* de que um enunciado é uma unidade dotada de condições únicas de produção.

Na análise do enunciado atentamos ao que o sujeito enunciou em situações distintas, produzindo um conjunto de enunciados com “existência histórica” residindo numa “memória discursiva” (COURTINE, 2009, p. 105-106).

Outro ponto que destacamos é a relação de cada sujeito com o enunciado. Não nos referimos em sujeito autor, pois é um equívoco pensarmos em sujeito fonte do enunciado, pois tudo o que foi dito agora já foi anteriormente proferido.

Apenas o Adão mítico que chegou com a minha primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto (BAKHTIN, 2000, [1930], p. 88).

Quando nos referimos à posição-sujeito, a existência do enunciado não se dá pela existência de um sujeito que o enuncia, mas da existência do posicionamento assumido por esse sujeito na formação discursiva. “[...] na medida em que um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos” (FOUCAULT, 2012 p. 113).

Para que um enunciado venha a imergir, é necessário haver uma materialidade, neste sentido, um veículo: um signo, um enunciador, uma historicidade que o acompanha, condições de possibilidade para sua imersão que juntos irão compor o acontecimento da enunciação.

## **O campo associado e o acontecimento de retorno do enunciado da canção**

Antes de entramos no estudo do campo associado, torna-se necessário expormos brevemente alguns aspectos acerca do arquivo e da história para então relacionarmos com o ponto central desse estudo.

Destacamos que o arquivo não é livro de histórias. Mas sim, um conjunto de regras que determinam o funcionamento, aparecimento, episódio de retorno e apagamento de enunciados. É um conjunto de enunciados que apareceram em uma dada época e que continuam em circulação devido à história.

Utilizar a arqueologia para analisar o arquivo é buscar as condições de produção e entender as regras de funcionamento (aparecimento e a apropriação dele por parte dos sujeitos). Analisar o arquivo não é buscar o surgimento inicial – ou o primado de acordo com Michel Pêcheux (1983, p. 315), mas o que possibilitou o surgimento, fazer o recorte do corpus para trabalhar com um conjunto de acontecimentos.

Assim a história se relaciona ao arquivo como aquilo que possibilita sua emergência. Uma vez que a história não é a duração de um fato, podemos afirmar que ela é “uma multiplicidade de durações que se emaranham e se envolvem umas nas outras [...] o estruturalismo e a história permitem abandonar essa grande mitologia biológica da história e da duração” (FOUCAULT, 2008, p. 293).

Ademais, podemos perceber que para Foucault a história é um conjunto de acontecimentos em que um está ligado ao outro. Ela não é linear. Nem tão pouco é a memória, mas a arqueologia.

Logo, “a arqueologia não está em busca das invenções ou do momento em que algo foi dito pela primeira vez, mas da regularidade dos enunciados”, além de que “[...] descreve os discursos como práticas específicas no elemento do arquivo” (CASTRO, 2009, p. 41).

A história é o que mostra como algo aconteceu. É a condição de possibilidade de algo: “o que somos hoje?”, “o que não somos mais?”. Por isso afirmamos que ela não é a busca do passado para se resolver

“problemas do presente”, mas sim a busca das condições de possibilidades (FOUCAULT, 2012, p. 113).

Desta forma, o estudo agora se desloca para o que já citamos anteriormente, em que podemos comparar o enunciado ao nó que forma a rede discursiva, para relacionarmos esse nó com a história e o campo associado. Nessa rede, nesse emaranhado de nós, têm-se inúmeros discursos que se associam. Assim, a função enunciativa está diretamente relacionada ao campo associado, por isso “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, 2012, p. 113).

Na prática discursiva, um enunciado além se referir a um anterior o atualiza, por estar sempre associado às margens desse outro. Por esse fato, o enunciado “a gente quer ter voz ativa no nosso destino mandar” não está sozinho, e nunca será neutro. Ao contrário, ele estará ligado a uma série enunciativa que auxilia o analista a escavar essas margens e estabelecer possíveis relações com o passado, pois cada materialidade é única.

Na análise arqueológica, o analista não se detém na procura daquilo que é considerado verdadeiro ou falso. O arqueólogo analisa um determinado saber, para que mediante essa observação constate aquilo que foi proferido verdadeiramente a respeito do objeto analisado. Em 2014, o clamor que reaparece vem como uma “resposta mal criada”. Ora, se o referendo popular optou pelo *não* a posse de armas de fogo, porque o governo passaria por cima da vontade popular ao decidir iniciar um processo de *armar a população*?

Esse efeito de verdade de acordo com Michel Foucault pode ser encontrado no discurso. Ou seja, o que o sujeito pensa, diz e pratica dentro de um dado momento histórico. Por isso, afirmamos que não há um verdadeiro ou falso, mas sim uma espécie de dizer verdadeiro, como explica Veyne (2011):

Os discursos variam ao longo do tempo; mas a cada época eles passam por verdadeiros. De modo que a verdade se reduz a um dizer verdadeiro, a falar de maneira conforme ao que se admite ser verdadeiro e se fará sorrir um século mais tarde (VEYNE, 2011, p. 25).

Por isso, afirmamos que a enunciação da canção foi re-evocada, mas a cada menção dela tem-se um novo enunciado, pois as condições de possibilidade de cada enunciação serão únicas. Deste modo, entramos no aspecto central e norteador deste estudo: a capacidade do enunciado “a gente quer ter voz ativa no nosso destino mandar” tornar-se novo a cada enunciação.

Segundo Foucault (1996, p. 28), “o novo não está naquilo que é dito, mas no acontecimento de seu retorno”. Logo, esse acontecimento de retorno se dá por uma interrupção de uma singularidade no momento da enunciação, uma nova abertura no campo de possibilidades de novas reformulações. Deste modo, o enunciado proferido em 2014 é um enunciado novo pertencente a um arquivo que recuperam enunciados de 1967 e que se associam ao campo de “enunciados de protesto”.

Em vista dos fatores que elencamos, faremos menção a uma imagem que traz o acontecimento de retorno da letra da canção em um protesto ocorrido em 2014, e uma imagem que retrata um dos protestos ocorridos em Brasília a qual se associa diretamente com o cartaz da peça teatral *Roda-Viva*.

**Figura 1** - Protesto em Brasília



Fonte: BEM BLOGADO. Disponível em: <https://n9.cl/vuqkt>. Acesso em: 14 jun. 2018.

**Figura 2 - Roda Viva**



Fonte: Blog do Mello. Disponível em: <https://www.blogdomello.org/2016/11/chico-proibe-tv-cultura-de-usar-roda-viva.html?m=1>. Acesso em: 09 set. 2020.

**Figura - 3**



Fonte: Poder 360. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/opinioao/brasil/2013-o-ano-que-nao-acabou-por-marcos-abreu-torres/>. Acesso em: 09 set. 2020.

## **A resistência em versos: *Roda-Viva***

Na última fase de Foucault, ele discorre a cerca das lutas de resistência, segundo ele “tudo está diretamente ligado a uma prática e a estratégias que são por sua vez móveis e se transformam” (FOUCAULT, 1994, p. 693). Assim, podemos entender que as estratégias de luta através da resistência se dão pela engenhosidade da liberdade, e a partir deste pressuposto “consiste em tomar as formas de resistência aos diferentes tipos de poder como ponto de partida” (FOUCAULT, 1994, p. 225).

As concepções sobre resistência, liberdade e relação de poder são elucidadas como:

quando define o exercício de poder como um modo de ação dos outros, quando caracterizamos pelo “governo” dos homens sobre os outros - no sentido mais largo do termo - inclui-se, nesse caso um elemento importante: a liberdade. O poder não se exerce se não sobre “sujeitos livres” e enquanto são “livres” – entendamos por isso sujeitos individuais ou coletivos que tem diante de si um campo de possibilidades no qual muitas condutas, muitas reações e diversos modos de comportamento podem ter lugar. Onde as determinações estão saturadas, não há relações de poder: a escravidão não é uma relação de poder quando o homem está acorrentado (trata-se então, de uma relação física constrangedora), mas somente quando o homem pode movimentar-se e, no limite, fugir (FOUCAULT, 1994, p. 237-238).

Não há disputas entre luta e liberdade em regime considerado de terror, designação utilizada por Foucault para conceituar genericamente regimes autoritaristas como o Stalinismo e o Hitlerismo.

A canção *Roda-Viva*, por ter uma letra muito marcante, tornou-se referência quanto à resistência contra o governo militar da época que governava o país sob um regime ditatorial. Nesse caso específico, em que a música tornou-se um clamor devido o cenário a qual foi produzida – sob um regime ditatorial; afirmamos que a liberdade constitui-se numa insubmissão. Ela só poderá se expressar publicamente se estiverem garantidas suas condições de existência essenciais, e que só podem ser obtidas em um ambiente em que houver tolerância político e social.

O problema central do poder não é o da “servidão voluntária” (como poderíamos desejar ser escravos?): no cerne dessa relação de poder, “induzindo-a” constantemente, temos a reatividade do querer e a “intransitividade” da liberdade. Mais que de um “antagonismo” essencial seria melhor falar de uma “agonística...uma relação que é ao mesmo tempo, de incitação recíproca de luta; trata-se menos de uma oposição termo a termo que os bloqueia um face a outro e, bem mais, de uma provocação permanente (FOUCAULT, 1994, p. 238).

Ao analisarmos a letra da canção, percebemos que ela inicia demonstrando certo sentimento de pesar e lamento por uma vida que paralisou, uma rotina que se transformou abruptamente devido a implantação do Governo Militar. Em seguida o eu-lírico aponta para o fim da liberdade de expressão, que para ele era algo desejado e que se encerrou, pois agora passa a ser controlada pela “roda viva”, que claramente personifica através desse enunciado a imagem do governo militar através dos órgãos censores.

Ao refletirmos sobre a letra da canção não podemos deixar de mencionar que o verdadeiro campo de luta para Foucault é o que possibilita o exercício de liberdade autônoma.

Ele define os diversos segmentos de luta que se encontram em jogo na contemporaneidade: nos campos do afrontamento da resistência de poder, segundo Foucault (1994, p. 227) “as lutas contra dominação, contra formas de exploração, e as lutas que levantam as questões do estatuto do indivíduo (lutas contra a sujeição, contra as diversas formas de subjetividade e submissão)”.

As lutas nos campos da individualização evocam questionamentos, principalmente quanto ao aparato de controle sobre os corpos. Uma população que afirma ter direito em ter sua voz ouvida porque tem direito de decidir o que é melhor para si, se encontra em uma posição sujeito de oposição ao controle e docilização dos corpos. Assim, neste exemplo as práticas de poder exercidas pelo governo atuariam com o objetivo de controlar a subjetividade dos sujeitos que estão sob seus campos de ação. O governo através de técnicas de normatização age como o “poder pastoral” segundo Foucault.

As lutas de resistência vindas da imposição do próprio sujeito por sua autonomia e emancipação exigem dos sujeitos envolvidos um constante afrontamento aos exercícios de normatização.

Nesta esfera de resistência, pode-se considerar a linguagem como um dispositivo de resistência como algo que abriga a subjetividade de um sujeito e age como instrumento libertário de moldes. Neste caso, esse dispositivo de resistência se encontra em oposição ao dispositivo de vigilância e punição pertencentes a uma sociedade disciplinar, que formam um sujeito “dócil, normal

e ideal”. Através da linguagem o sujeito se liberta dos moldes, e este dispositivo funciona a serviço da liberdade, pois atua como instrumento de cuidado de si. Pois desta forma, o próprio sujeito interfere em sua vida, em seus próprios modos de subjetivação, constituindo assim um sujeito apto a enfrentar os dispositivos de controle e dominação social.

Através da linguagem o “eu” se constitui pela união do poder e do discurso. Ela não estabelece o que seria uma gramática de poder – não há conceituações gramaticais que instituem a sujeição do sujeito – o que há é a apropriação por parte do sujeito desses elementos, e construções.

Enquadrando como resistência, a linguagem utilizada na canção de Chico Buarque emerge em meio a questões ainda não totalmente esclarecidas, e como objeto de afirmação contraria normas. E como expressão da apropriação do sujeito através de uma linguagem encontra-se sua materialização nas palavras, neste caso na poesia, que se constitui como meio de expressão que não se utiliza somente de palavras, mas termos próprios.

A Resistência para Foucault neste caso ocorrerá onde há poder, porque ela é um elemento diretamente ligado às relações de poder e é resultado dessas relações. A resistência é a possibilidade de se abrir espaços de luta.

Cada ação por parte do poder serve como gatilho para o surgimento de um foco de resistência. Ela é uma exterioridade provisória como forma de ação individual ou coletiva, e tende a apresentar as mesmas características do poder (a qual ela resiste) e é contemporânea a ele; ela não corresponde ao mesmo que liberdade/dominação.

Devido a este fato, afirmamos que a resistência exercida em 1967 não é mesma que ocorre em 2014 quando o enunciado reaparece. As condições de emergência são distintas. Em 1967 tínhamos uma resistência contra o governo militar, já em 2014 temos uma resistência contra mudanças no Estatuto do Desarmamento.

A luta de resistência é uma tentativa de libertação. Mesmo assim não podemos esquecer jamais que o poder “só se exerce em sujeitos livres” (DREYFUS; RABINOW, 1995), por isso estes sujeitos que

protestam representando um foco de sujeitos livres, desempenhando a liberdade de protestar, uma vez que estes não são objeto de dominação. Essa resistência que surge, não aparece contra o poder que é exercido, mas sim como produto dele. Se não houvesse resistência não haveria efeito de poder.

O trecho da canção, que teve seu acontecimento de retorno possibilitado pelas manifestações que ocorreram em 2014 ao longo do Brasil, nos coloca no contexto de discussão durante o processo de impeachment da ex-presidente Dilma, em que havia diversas dispersões enunciativas causadas pelas mais diversas demandas dos grupos sociais que protestavam uns suscitavam o questionamento “é golpe X não é golpe”, “impeachment por corrupção X golpe” recuperando assim a memória de 1964 em que houve as indagações “golpe militar X manutenção da ordem”; “ordem X comunismo”.

Tais arquivos recuperam assim o arquivo específico pertencente ao conjunto de enunciados que apareceram em 67 e que continuam em circulação devido à história. Esse arquivo a qual estes enunciados pertencem é constituído de regras as quais direcionaram o retorno, bem como o aparecimento desse enunciado em uma nova formação discursiva. A história teve seu papel não como um livro, ou para explicar a duração dos fatos ocorridos – a emergência protesto – mas como já citado anteriormente “uma multiplicidade de durações que se emaranham e se envolvem umas nas outras [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 293).

O enunciado “a gente quer ter voz ativa no nosso destino mandar” exerce juntamente com a imagem das mãos erguidas (em sinal de reivindicação, muito comum em cenas de protesto em que durante as palavras de ordem as pessoas levantam as mãos) uma situação de resistência, pois esse enunciado vem como uma possibilidade de abrir um espaço de luta, ou pelo o que lutar.

A ação do governo, ou a forma como o país estava sendo gerido pelo partido que se encontrava na posição de situação em 2014 serviu de gatilho para os protestos nas ruas, que recuperaram um enunciado produzido como ação do poder em 1967.

Destacamos ainda, que a resistência recuperada através do retorno desse enunciado é contemporânea ao poder a qual surge como reação. O trecho da canção, bem como o cartaz da peça de teatro (que evoca uma cena de protesto) e a imagem das mãos levantadas refletidas no Palácio da Câmara Nacional durante um dos protestos ocorridos em Brasília no ano de 2014, enquanto um dispositivo, indicam para o analista o conflito entre as relações de poder e resistência.

Nos dois enunciados – os produzidos em 1967 e 2014 – há a indicação da posição sujeito daqueles que protestam “crítica ao governo”. Desta forma, os enunciados se cruzam e se associam evocando a memória discursiva acerca de protestos contra um cenário político.

### **Considerações Finais**

Refletindo sobre os enunciados destacados, percebe-se que a voz do grito de um povo – mais especificamente do sujeito livre que em reação as forças desempenhadas pelo poder; teve uma reação de resistência desencadeada (individual ou coletiva), manifesta através não somente da passeata, ou da posição assumida, mas também através da recuperação de um enunciado que se tornou tão atual quanto ao proferido nos anos 60. A repressão exercida pelo Governo Militar quanto um poder que vigiava e punia originou uma resistência específica produto das relações de poder exercidas nos anos 60.

Na atualidade, a resistência veio como um produto ao poder exercido pelo Executivo juntamente com o Legislativo. A história manifesta através do acontecimento de retorno apareceu não como a busca do passado para se resolver “problemas do presente”, mas sim como a busca das condições de possibilidades, auxiliando entender o “porquê desse enunciado e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2012, p. 102).

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. *In: \_\_\_\_\_*. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Dispõe sobre a manutenção da Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm). Acesso em: 14 jun. 2018.

CASTRO, Eduardo. **Vocabulário de Foucault**: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BUARQUE, Chico. **RodaViva**. Disponível em: <https://www.lyrics.com/serp.php?st=altavista&stype=2>. Acesso em:

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. Tradução dos Bacharéis em Letras pela UFRGS. São Carlos: Edufscar, 2009.

DELEUZE, Guilles. **O que é o ato de criação**. *In: DUARTE, Rodrigo (org.)*. O belo autônomo: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autentica Crisálida, 2012.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

**FESTIVAL Internacional da Canção**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/1968/>. Acesso em: 07 dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamentos** (Ditos e Escritos, n. 2). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**. Vol. 4. Paris: Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 24. ed. São Paulo: edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 8. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

HABERT, Nadine. **A década de 70**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

JAQUET, Gabriela Menezes. **Discursivo e Não discursivo**: acontecimento em Foucault, Deleuze e Veyne. Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 715-731, jul./dez. 2016.

PÊCHEUX, Michel. A Análise do Discurso: três épocas (1983). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). **Por uma Análise automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. de Jonas de A. Romualdo. Campinas, Ed. da Unicamp, 1983.

VEYNE, Paul. **Foucault**: seu pensamento, sua pessoa. Trad. de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: Conceitos essenciais. São Paulo: Clara Luz, 2005.



# ***A Letra Escarlate: uma análise dos mitos à luz da função sociológica***

**Edson Bellozo**<sup>1</sup>

**Tatiane Lichinski**<sup>2</sup>

## **Introdução**

Depois da década de 30 do século XVI, com o rompimento do rei Henrique VIII com a Igreja Católica, o movimento religioso ligado ao puritanismo ganha força na Inglaterra. A interpretação mais radical da Bíblia aos poucos vai levando ao acirramento que finalmente explode com a Revolução Puritana, unindo questões econômicas e políticas nos idos da década de 40 do século XVII, que se finda em 1649.

Terminada a Revolução, o crescente descontentamento religioso faz com que aqueles grupos mais conservadores e, por que não dizer, mais radicais, não encontrem meios de continuarem vivendo no velho mundo, e se lancem à travessia do Atlântico Norte para fixarem-se na costa leste do que viria a se tornar os Estados Unidos. No novo mundo, buscam o espaço e a liberdade religiosa que a velha Inglaterra, repleta de divergências de toda ordem, não lhes garantia.

*A Letra Escarlate* conta a história de um amor proibido vivido por Hester, recém-chegada à colônia, e Arthur, pastor anglicano, querido e respeitado na comunidade. Paralelamente ao romance, o enredo mostra uma sociedade extremamente conservadora nos costumes, em constante estado de alerta devido aos riscos de ataque dos nativos e fortes credences e superstições típicas da idade média vivida na Europa, dois séculos antes, onde qualquer ato que contra-

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciências Sociais pelo PPGCS – UEL.

<sup>2</sup> Mestra em Letras pelo PPGL – UNICENTRO.

riasse a hierarquia social e os valores e interpretações tradicionais eram punidos sob o pretexto de heresia e bruxaria, como passa a ocorrer com Hester.

São observados na trama, além de um mito que funda a comunidade puritana, diversos outros mitos que consolidam e dão sentido à vida social da comunidade – em torno dos quais, se estabelecem os valores que são utilizados pelas autoridades locais para dominar e disciplinar o grupo. Portanto, o objetivo deste trabalho é fazer uma análise do referido filme a partir da função sociológica do mito, apresentada por Campbell (1990). De acordo com essa função, o mito tem papel fundamental para estabelecer uma ordem social, já que ajuda a moldar e consolidar os valores que nortearão a sociedade.

### **O contexto em que a trama se desenvolve**

*A Letra Escarlate* é um filme norte-americano, livre adaptação cinematográfica do livro homônimo de Nathaniel Hawthorne, filmado em 1995, dirigido por Roland Joffé. No Ano de 1666, menos de 20 anos após a Revolução Puritana na Inglaterra (1649), na região onde viria a se tornar o Estado de Massachusetts, Nordeste dos EUA, ocorre uma trégua no conflito entre colonos ingleses (puritanos) e os índios (algonquinos) nativos do local. As 13 colônias, que se consolidariam depois como os EUA, ainda estavam atreladas economicamente e sob o domínio político e social da Inglaterra. Os colonos, embora contando com um governo local, prestavam algumas formas de reverência à metrópole, sendo rompida tal dependência somente um século depois.

Já de início, observa-se que persiste na colônia os velhos hábitos e valores existentes na Europa. A ideia de liberdade religiosa que os puritanos ingleses tanto almejavam é uma ideia falaciosa, uma vez que, como a trama demonstrará, essa liberdade é tolhida de Hester por ela saber ler e interpretar as Sagradas Escrituras de modo particular. O radicalismo religioso, o controle social absoluto pelas autoridades civis e religiosas e a subordinação da mulher ao homem são características indelévels destas comunidades, cujos resquícios ainda se percebem em povos Quacres, especialmente retratados na obra.

Neste contexto, *A Letra Escarlate* se desenvolve em torno das personagens Hester Prynne e Arthur Dimmesdale (Gary Oldmann) e é narrada de forma retrospectiva pela jovem Pearl, filha do casal. A personagem Hester Prynne, interpretada pela atriz Demi Moore, demonstra características que fogem ao estereótipo idealizado na comunidade, pois é alfabetizada, tem personalidade ativa e se expressa publicamente em assuntos de caráter que, naquele contexto, eram praticamente exclusividade dos homens. Outro detalhe importante é que Hester é casada com um médico (Roger Prynne, interpretado por Robert Duvall) e curiosamente, é ela quem chega à colônia para encontrar lugar de residência do casal, denotando sua independência e que vai irremediavelmente contar com a antipatia de algumas aldeãs, despertando inveja por sua inteligência, independência e beleza, fato também que a acomete de, no início da trama, ser vítima de um assédio por parte de um dos aldeões.

A situação se torna mais complexa e de grande importância na trama quando Hester se envolve com o pastor, Arthur Dimmesdale. A princípio, ambos se apaixonam, mas sem se permitirem um envolvimento e, ainda, tentam se afastarem. Se evitam nas situações em que ocorre algum contato visual, porém, ao mesmo tempo, as circunstâncias os aproximam. Quando chega a notícia de que o navio (Intrépido) em que navegava seu marido é atacado pelos indígenas e que não restaram sobreviventes, ou seja, o marido de Hester Prynne estaria morto, o casal conta com a possibilidade de que, enfim, poderiam viver seu amor. No entanto, precisariam, de acordo com a lei, esperar sete anos para que pudessem viver juntos, pois o corpo do médico não teria sido encontrado. Porém, este amor logo frutifica, Hester engravida do pastor Arthur.

Hester, que já não contava com a simpatia da comunidade, passa a frequentar a casa de Harriet Hibbons (Joan Plowright), uma mulher cuja atividade não é claramente definida na trama. Subentende-se ser uma espécie de cafetina, ao mesmo tempo que também atua como parteira e é vista como uma bruxa. Hester, a despeito do que se aventa com sua reputação, passa a frequentar esta casa e em certa ocasião explana as mulheres presentes conversar com Deus e

interpretar a Bíblia de modo distinto das autoridades religiosas do local. Sem saber, ela é denunciada por uma dessas mulheres, comadre Gotwick (Amy Wright), sendo intimada a depor frente o conselho dos aldeões, acusada de blasfêmia e heresia.

Na corte se descobre, graças à denúncia da mesma Gotwick, que Hester está grávida, o que lhe rende nova acusação, agora por adultério, uma vez que o marido estaria supostamente morto. Como não entrega do nome do amante, é sentenciada e encarcerada na prisão da colônia. O pastor Arthur, embora tente convencê-la a vir a público dizer que é ele o pai da criança, não a demove da ideia e Hester se mantém em silêncio. Assim passam-se os meses e a criança nasce e somente 3 meses depois do parto – que é realizado por Harriet, sofrendo calada, sem que, a pedido dela, Arthur assumisse a paternidade da criança, ou conseguisse livrá-la do sofrimento, envoltos a inúmeras discussões, ela finalmente sai da prisão.

Sua provação, no entanto, não cessa. Ela é obrigada, por ideia da esposa do governador, a usar uma letra A – de adúltera, na cor vermelha, bordada na parte da frente de sua roupa e, mais adiante, é obrigada também sempre que chegar à cidade, ser seguida por um jovem que toca um bumbo para anunciar a todos os cidadãos a sua presença indesejada. A situação de Hester fica ainda mais difícil quando ela volta à sua residência na costa e descobre que seu marido, Roger, com quem está legalmente casada, está vivo.

### **A organização social e os valores fundantes de uma sociedade**

Uma sociedade se estabelece a partir de regras – quer sejam tácitas ou explícitas, e tais regramentos não são diferentes no ambiente em que transcorre a história em questão. A formação social das colônias americanas carrega algumas peculiaridades. O clima de intolerância religiosa vivido na Inglaterra impõe a estes colonos a necessidade de encontrar uma nova terra, se estabelecendo neste local, buscando prosperar, sem possibilidade de retorno. Este grupo, de maneira mais premente, viu a necessidade de estabelecer regras rí-

gidas como um meio de se fortalecer frente às intempéries do novo local e todas as formas de ameaça criam nele um forte senso de coletividade. Neste sentido, a sociedade dos colonos da Nova Inglaterra em quase nada se difere da metrópole. A rigidez no trabalho e nas normas sociais, os valores cristãos e uma nascente noção burguesa de lidar com a economia e com as questões sociais permeados pelas outras condições em que a vida cotidiana se constrói.

As instituições formadoras que regem a vida na comunidade (DURKHEIM, 2001) estão todas presentes como elemento de agregação e de sentido da vida da comunidade. A família, esteio de toda sociedade na visão durkheimiana, se mostra de modo bastante forte. O primeiro sentido de comunidade se vê presente na obra mediante a recepção que é feita aos novos colonos, onde se encontra Hester Prynne, recém-chegada da Inglaterra. A escola, que tem o peso da socialização do indivíduo, também é abordada com a demonstração da existência de um professor indígena, que alfabetiza europeus e nativos. O processo de conversão dos nativos passa por esta instituição e com ela ganha novos contornos, buscando a aproximação com os nativos sem o uso da força bruta.

Mas é na igreja, a terceira instituição formadora de Durkheim, que se concentra o peso de uma sociedade cujo pilar central é a obediência. Nesta sociedade, vinda da Inglaterra por conta, principalmente, de uma contenda religiosa, a obediência e o sentido de autoridade são reforçados de maneira bem enfática e, seus dogmas, não costumam ser ignorados. Por ironia, é no seio da instituição religiosa que se instala o drama que norteia a trama, quanto aos dilemas que colocam em xeque os próprios valores de uma sociedade que se refere como pura e escolhida. É um dos seus mais prestigiados membros que se deixa envolver afetivamente com Hester e que, por conta desse envolvimento, acaba colocando em risco o equilíbrio daquela sociedade.

Como uma doença social – anomia (DURKHEIM, 2001), o romance é proibido e potencialmente danoso em todos os sentidos, corroendo o *ethos* (WEBER, 1998) que mantém cimentada a potencialidade de união e prosperidade que se funda na obediência.

Aquela sociedade estabelecida passa a enxergar como uma perigosa *outsider* (ELIAS, 2000) a mulher que desafia aquele *ethos*, que desafia uma ordem social secular e que na colônia vive com pleno vigor e impetuosidade.

Seu comportamento talvez não provocasse nenhum estranhamento na velha Inglaterra que se prepara para a ascensão burguesa como protagonista social, mas o puritanismo exacerbado dos colonos do novo mundo não aceita uma mulher letrada, ativa, bonita e que, mesmo casada, não se furta a viver a vida de forma mais plena, ignorando as advertências dos anciãos e demais membros da comunidade. Assim, temos as convenções que são inerentes a qualquer grupo social. Suas normas, sejam elas tácitas ou formais, seu *ethos* peculiar e a sua cultura, que vai disciplinando o grupo aos valores que são reconhecidos como identificador daquela comunidade. Deste modo, os que chegam têm a imposição dos valores e cabe a esses aceitar, assimilar e internalizar, até como um fator de aceitação e inserção social naquele grupo.

As punições impostas à Hester Prynne são, em um primeiro momento, formais. Com o tempo, elas se tornam também tácitas. É a noção de fato social aparecendo novamente na trama. A senhora Prynne, como se viu, demonstra justamente uma personalidade que impacta este *ethos* social. O risco que as autoridades veem personificada em Hester é de que a comunidade entre em colapso com suas atitudes. A transgressão da ordem pode ser perigosa para o frágil equilíbrio do grupo, ameaçado pelos nativos, de um lado, e por sua própria hipocrisia, de outro. O *ethos* que segura o grupo, como se percebe, é frágil e debilmente sustentado.

São elementos da sociologia de Durkheim que estabelecem as normas tácitas, as regras que se impõe mediante os costumes. Há uma consciência coletiva que molda os comportamentos, como

[...] toda maneira de agir fixa ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou, ainda, que é geral na extensão de uma sociedade dada, apresentando uma existência própria, independente das manifestações individuais que possa ter (DURKHEIM, 2001, p 24).

Considera-se fato social, portanto, os hábitos e comportamentos que são inerentes às pessoas em âmbito social, permitindo desta forma que se enxergue um padrão de comportamento de acordo com cada grupo, o que Durkheim chama de consciente coletivo, sendo, em muitos momentos, responsável por determinar que o meio social se sobrepõe ao indivíduo.

Os fatos sociais, por serem generalizantes, exteriores e coercitivos, atuam para que o indivíduo aja de forma autômata, ou seja, siga as normas sem se darem conta de onde elas vêm ou como afetam sua vida. Tais características enquadram-se perfeitamente naquilo que se pode observar na população de Massachusetts Bay, pois as determinações das autoridades e do conselho de anciões não recebem qualquer contestação, até que Hester Prynne chegue ao local e tente viver sua própria vida.

A sua condição a coloca em rota de conflito em face ao restante da sociedade e, se não bastasse às punições formais, ela sofre o poder coercitivo tácito, que é a execração pública, tendo bordado em suas vestes a letra escarlate, que demonstra o seu pecado, além de ter, em outro momento, a companhia de um jovem a tocar um bumbo sempre que adentra a cidade, para chamar a atenção dos demais de se tratar ali de uma pessoa que infringiu as normas da comunidade.

Como se nota, os mecanismos de coesão que as autoridades detêm para o domínio do grupo são a coerção e a intimidação. O exemplo para o mau comportamento, na sua ótica, é a dor, a execração e o isolamento, quando não, o próprio banimento.

### **O mito e a sua função sociológica**

Considerando os mecanismos utilizados na manutenção das regras e na organização de um grupo social, nota-se que os mitos também desempenham um importante papel no estabelecimento das sociedades. De acordo com o mitólogo Joseph Campbell, os mitos apresentam quatro funções: a mística, a cosmológica, a pedagógica e a sociológica. Para o autor, a última que citamos tem a função de dar “suporte e validação de determinada ordem social. E aqui os mitos

variam tremendamente, de lugar para lugar” (CAMPBELL, 1990, p. 45). A variação que o autor se refere está relacionada aos interesses de cada sociedade bem como ao seu contexto histórico, ao ideal de sociedade que se almeja. Em *A Letra Escarlata* podemos identificar como os mitos são utilizados para essa referida finalidade. Inicialmente, apresentaremos, portanto, algumas definições de mito com o objetivo de tornar esse conceito mais amplo, para além da compreensão que, simplesmente, o associa a uma narrativa fictícia.

Entendido pelo senso comum como sinônimo de mentira, de uma narrativa fantasiosa, histórias pertencentes a civilizações antigas, com o intuito de explicar fenômenos intrigantes à humanidade, o mito passou a ser objeto de pesquisas no meio acadêmico atual. São diversas as áreas do conhecimento que se debruçam nos estudos de compreensão do mito e, sendo assim, os conceitos sobre ele foram ampliados. O mito deixou de ser atrelado ao passado da história humana e hoje é analisado de forma acoplada a nossa história.

Em alguns estudos da Antropologia, ele é investigado como um auxiliar na compreensão da organização de uma determinada sociedade (ROCHA, 1996). Para Campbell, a existência do mito não se limita a tempos remotos, pois ele está presente na mente humana no decorrer de toda a sua história, influenciando na sua cultura até a atualidade. Nas palavras do autor “As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito” (CAMPBELL, 2007, p. 06).

Eliade defende o estudo do mito vivo, considerando todos os significados que ele possui dentro do grupo ao qual ele pertence para que assim seja possível compreendê-lo e compreender, também, a influência dos mitos antigos na sociedade atual. Para Eliade (1972, p. 13), como resultado deles, “[...] o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras”. Não que o ser humano não fosse ou não desempenhasse esses papéis desde tempos remotos, mas ele passou a ter consciência da

sua existência e deixou de viver apenas sob as leis da natureza para se tornar um ser cultural. Este ser cultural é que dá vida e sentido a um grupo, o qual passa a se organizar de acordo com as crenças sobre si mesmo o que o diferencia dos demais, os une frente aos outros e, ao caracterizá-lo como melhor ou mais puro, determina valores que tal comunidade deverá seguir, demonstrar e defender.

Apresentada pelo historiador Yuval Noah Harari como uma das três importantes revoluções que definiram a história da humanidade – seguida da Agrícola e da Científica, a Revolução Cognitiva é o passo inicial para a saída dos humanos do continente africano povoando, desta forma, todo o Planeta. Pois, a partir dela, as ações humanas deixam de ser únicas e puramente instintivas e passam a ser também culturais, sendo possível a escolha dentro das diversas possibilidades. Isso se deve ao desenvolvimento da capacidade de abstração do ser humano, do seu pensamento simbólico, o qual “[...] não é domínio exclusivo da criança, do poeta ou do desequilibrado; ele é consubstancial ao ser humano: precede a linguagem e a razão discursiva” (ELIADE, 1979, p. 13).

Harari (2017, p. 32) afirma que “Lendas, mitos, deuses e religiões apareceram pela primeira vez com a Revolução Cognitiva” e a partir disso, os seres naturais passaram a adquirir conceitos abstratos e tais conceitos passam a interferir na vida não somente de um único ser humano, mas também de todo um grupo. Portanto, na Revolução Cognitiva o ser humano conseguiu expressar o que permeava o seu imaginário, aquilo que não era palpável, aquilo que era ficção. Surge, então, o mito e ele se torna um importante mecanismo de formação e manutenção de um grupo.

[...] a ficção nos permitiu não só imaginar coisas como também fazer isso *coletivamente*. Podemos tecer mitos partilhados, tais como a história bíblica da criação, os mitos do Tempo do Sonho dos aborígenes australianos e os mitos nacionalistas dos Estados modernos. Tais mitos dão aos sapiens a capacidade sem precedentes de cooperar de modo versátil em grande número (HARARI, 2017, p. 33).

Esta combinação em torno de uma crença e de um mito é evocada, de maneira ainda que sutil, para garantir a obediência às autoridades

civis e religiosas e impedir, segundo estas autoridades, a fragmentação, a desobediência e o colapso daquela sociedade. Essa ideia relacionada à função social do mito, a qual Campbell denomina de “função sociológica” é abordada neste trabalho, conforme já mencionamos anteriormente. Analisamos, portanto, em *A Letra Escarlata*, como os mitos são capazes de influenciar na vida, individual e coletiva, dos membros de um determinado grupo a ponto de fazer com que exista cooperação e atuação a fim de se atingir um mesmo propósito.

A própria organização social a qual estamos submetidos se dá em razão de uma crença que, em muitos sentidos, é mítica e parte do princípio de algo muito subjetivo. Os valores que amalgamam a vida em sociedade são assim dados pela crença em algo superior, acima da existência da individualidade e em nome do qual se segue e compartilha.

Neste caso específico, abordado no filme, são os valores referentes à coletividade que são defendidos e enfatizados pelos membros mais antigos da comunidade que aparecem ameaçados logo que Hester Prynne chega à colônia. Valores como a obediência à autoridade estabelecida, a subserviência aos homens e, de certo modo, um voto de ignorância são atitudes da qual ela não compartilha. O funcionamento da coletividade, portanto, passa a estar em desequilíbrio e sob risco, segundo seus conselheiros anciãos, de desmoronar e sucumbir diante de duas ameaças: o mau exemplo da novata que causaria desagrado às entidades sagradas e causaria a desintegração do grupo e, diante da desintegração, sucumbir também ante a ameaça dos nativos que estão em constante ebulição frente aos colonos invasores.

É importante esclarecer que são diversos os elementos míticos existentes na nova comunidade inglesa. Para isso, partiremos do conceito de mito que o compreende como a crença não apenas em personagens míticos, chamados por Eliade (1972) de “Entes Sobrenaturais”, mas também da influência desses entes na vida sagrada e profana do ser humano, pois “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 1972, p. 10). Logo, o mito tem uma ampla influência na vida humana e em toda a organização social.

Toda cooperação humana em grande escala – seja um Estado moderno, uma igreja medieval, uma cidade antiga ou uma tribo arcaica – se baseia em mitos partilhados que só existem na imaginação coletiva das pessoas. As igrejas se baseiam em mitos religiosos partilhados. Dois católicos que nunca se conheceram podem, no entanto, lutar juntos em uma cruzada ou levantar fundos para construir um hospital porque ambos acreditam que Deus encarnou em um corpo humano e foi crucificado para redimir nossos pecados (HARARI, 2017, p. 36).

Estando os mitos relacionados diretamente à natureza humana, ou seja, à capacidade de abstração do ser humano, ao seu pensamento simbólico, ao seu imaginário, quando é expressado e partilhado entre os membros de um grupo faz com que essa crença ganhe, de certa forma, materialidade. “Não há deuses no universo, nem nações, nem dinheiro, nem direitos humanos, nem leis, nem justiça fora da imaginação coletiva dos seres humanos” (HARARI, 2017, p. 36). Mas quando habita a imaginação de todo um grupo é como se eles se tornassem concretos, palpáveis.

Nas palavras de Harari, percebemos que, ainda que os mitos passem frequentemente despercebidos, eles estão presentes nas sociedades modernas com seus seres sobrenaturais e seus ritos. Os mitos são, portanto, continuamente reatualizados.

As pessoas entendem facilmente que os “primitivos” consolidam sua ordem social acreditando em deuses e espíritos e se reunindo a cada lua cheia para dançar juntos em volta da fogueira. Mas não conseguimos avaliar que nossas instituições modernas funcionam exatamente sobre a mesma base (HARARI, 2017, p. 26).

Além das instituições modernas compartilhadas na atualidade, sem essa imaginação coletiva, não há, também, o mal, as entidades sobrenaturais perversas, demônios e feras abismais à espreita de um deslize. Porém, se habitam o imaginário de um grupo, esses mitos carregam em sua existência a essência do medo e do pavor, cercados por personificações do pecado e do inferno, tendo a incrível função de unir, congregar, e inculcar nas pessoas a obediência.

Consideramos necessário ressaltar que, sem o intuito de questionar sua veracidade ou não, trataremos das crenças cristãs como pertencentes aos mitos, tomando por base o conceito de Eliade de “mito vivo”, o qual apresenta modelos e tem influência na ordem social. Essa situação é bastante presente na comunidade anglicana apresentada no filme, uma vez que esta segue os preceitos cristãos.

Inicialmente, embora não esteja apresentado no filme – sendo que no início da narrativa os ingleses já estão na nova terra, há um mito que faz com que essas pessoas vejam a necessidade de saída de sua terra para a América devido aos conflitos religiosos no velho continente. Acreditando na possibilidade de professar livremente a sua crença no novo mundo, um grupo inicia a formação de uma comunidade no outro lado do Atlântico. Em referência a essa nova comunidade alguns personagens usam a expressão “Nova Jerusalém”, a terra prometida.

Ainda para Eliade, ao contrário do que se pode pensar, apesar dos mitos terem referências arquetípicas, eles não se apresentam como um modelo fechado, sem possibilidade de modificações pelos seres humanos, desta forma, limitando-os. Mas eles oferecem ao homem uma espécie de caminho que pode ser trilhado de outras maneiras, modificando o mundo conforme as suas necessidades, transformando o natural em cultural.

O mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer já foi feito; e ajuda-o a eliminar as dúvidas que poderia conceber quanto ao resultado de seu empreendimento. Por que hesitar ante uma expedição marítima, quando o Herói mítico já a efetuou num Tempo fabuloso? Basta seguir o seu exemplo. De modo análogo, por que ter medo de se instalar num território desconhecido e selvagem, quando se sabe o que é preciso fazer? Basta, simplesmente, repetir o ritual cosmogônico, e o território desconhecido (o “Caos”) se transforma em “Cosmo”, torna-se uma imago mundi, uma “habitação” ritualmente legitimada. A existência de um modelo exemplar não entrava o processo criador. O modelo mítico presta-se a aplicações ilimitadas (ELIADE, 1972, p. 101).

Tomando como base a ideia de “Nova Jerusalém” apresentada pelos personagens da narrativa, presume-se que, acreditando se tratar de um povo “especial”, há a preocupação do grupo em estabelecer

regras para a manutenção da ordem naquela sociedade. E no decorrer da narrativa, é possível observar essas regras bem como os mecanismos de manutenção da ordem.

Logo após a sua chegada na colônia, Hester Prynne chama a atenção por saber recitar as Escrituras, ter muita desenvoltura ao se apresentar ao grupo e percebe-se que ela causa incômodo, também, pelas suas vestimentas, pois recebe a recomendação para usar “menos renda em sua costura”. Neste primeiro momento, já é notável o cuidado e/ou controle com a conduta das mulheres naquela comunidade bem como a tendência à transgressão às normas pela personagem.

Este fato fica mais evidente quando Hester, durante um jantar, recusa se abrigar naquela casa de seus anfitriões e fala que encontrará um lugar para morar sozinha até que seu marido chegue. Esta decisão desagrada os que estão ali presentes. Alegam que não fica bem uma mulher jovem morando sozinha. No entanto, ela fez conforme o seu próprio desejo, apesar do olhar de desaprovação dos presentes e do reverendo Thomas Cheever ressaltar que as regras daquela sociedade não são arbitrárias e que eles aprenderam do modo mais difícil que sem ordem absoluta não poderiam viver ali e, ainda, enfatiza a relação das regras/ordem com a sobrevivência.

Cada vez mais, as atitudes da senhora Prynne começam a chamar a atenção dos membros daquele grupo, porém nada parece impedir que ela continue agindo conforme suas vontades, as quais não parecem ser atitudes desafiadoras às ordens que lhe são impostas, mas sim ações puramente naturais. Ela compra um terreno próximo à costa, mesmo sendo alertada de que é um local perigoso, conduz a própria carroça, vai ao mercado fazer negócios, comprar escravos, possui uma banheira, situação que desperta a inveja de alguns moradores fora o fato de que tal peça faça menção à luxúria e a vaidade.

A inveja, a luxúria, a sensualidade, a mentira e todos os outros vícios são o aspecto “escuro” e negativo do inconsciente, que se pode manifestar de dois modos. No seu aspecto positivo, aparece como um “espírito da natureza”, cuja força criadora anima o homem, as coisas e o mundo. É o “espírito ctônico” ou terrestre [...]. No aspecto negativo, o inconsciente (aquele mesmo espírito) manifesta-se como o espírito do mal, como uma propulsão destruidora (CAMPBELL, 2007, p. 277).

Como é possível observar na fala do autor, as atitudes de Hester e o que ela causa nos demais moradores da colônia, podem ser nocivas à comunidade. Várias outras situações vão apresentando os meios de dominação da conduta feminina, a rebeldia da senhora Prynne e as consequências da sua desobediência às quais serão expostas neste trabalho.

De acordo com Campbell, a associação da mulher com o pecado – desfazendo a ordem do mundo, vem da mitologia bíblica, sendo que de acordo com a história nela narrada “[...] a mulher é quem ofereceu a maçã ao homem. Essa identificação da mulher com o pecado, da serpente com o pecado, e, portanto, da vida com o pecado, é um desvio imposto à história da criação, no mito e na doutrina da queda, segundo a Bíblia” (1990, p. 57). Conforme a narrativa bíblica, devido à desobediência à ordem divina, a mulher é responsável pelo conhecimento do bem e do mal, pela expulsão do paraíso, pela inserção do homem no caos. E, então, o homem vive uma incansável busca pelo regresso a esse paraíso perdido. Neste momento, este paraíso perdido é a terra nova, a colônia que deverá manter-se pura, idílica e protegida.

O cuidado e/ou controle sobre as mulheres não se limita somente às esposas, às filhas dos cidadãos, ou seja, aquelas mulheres inseridas na vida social da colônia, mas se estende também às mulheres que vivem na periferia da comunidade, excluídas das rodas mais influentes do local. Este grupo de mulheres que têm como líder a senhora Hariete Hibbon, a qual é vista como uma ameaça aos cidadãos honrados do vilarejo. A esta senhora também cabe à acusação de bruxaria. As acusações de bruxaria impostas a estas mulheres vêm associadas à de heresia e são muito peculiares, sobretudo, pelo local onde se dá a trama.

A cidade de Salem, Massachusetts, é considerada a capital mundial das bruxas, hoje uma atração turística. Mas na época, tal prática persecutória era o pretexto perfeito para punir, sob o argumento de heresia ou bruxaria as mulheres que ousavam contestar a ordem imposta, realizar atividades de homens ou certo destaque intelectual. Como se sabe, por longo período se creditou à mulher uma capacidade intelectual inferior ao do homem, mesmo sem qualquer argumento palpável.

Já a acusação à Hester se dá de maneira subliminar, deixando ficar subentendido se ela seria ou não uma bruxa, pois é com este grupo, o da senhora Hibbon, que Hester passa a se socializar e trocar conhecimentos sobre as plantas medicinais e, sendo Hester esposa de um médico e tendo estudado sobre tais assuntos, desperta de imediato a atenção destas mulheres. E é, também, por este envolvimento social que Hester é denunciada e sentenciada.

Um dos argumentos dos anciãos ao proferir a sentença condenatória é justamente o fato de que a pena deve ser dura para dar o exemplo para que outras mulheres não desobedeçam seus maridos. Curiosamente, o castigo de ostentar a marca de seu pecado, a letra escarlate bordada em suas vestes, é ideia de uma mulher, esposa do governador, que desde o início da trama, demonstra um olhar de reprovação à pessoa de Hester.

Como um elemento de acusação contra Hester, a sua filha, a pequena Pearl é exposta no tribunal por ter uma marca de nascença sendo na ocasião usada como prova de bruxaria da mãe e da senhora Hibbon, sendo que essa fez o parto de Pearl.

Como o grupo está se estabelecendo naquele local, os conflitos com os indígenas, apesar de dar uma trégua, ainda existem, além de outras turbulências existentes na comunidade, são observáveis os esforços, especialmente, dos líderes do grupo para se estabelecer essa ordem. A necessidade de dominar o local desconhecido e de consolidar a ordem está relacionada com o simbolismo mítico do princípio da criação, antes que se estabelecesse a ordem cósmica. Aí vem o conceito antônimo ao caos, ou seja, o cosmo. Portanto, necessita-se combater aqueles que podem pôr em risco a harmonia de uma sociedade.

Pelo fato de atacarem e porem em perigo o equilíbrio e a própria vida da cidade (ou de qualquer outro território habitado e organizado), os inimigos são assimilados às forças demoníacas, pois eles esforçam-se por reintegrar este microcosmos no estado caótico, ou seja, suprimi-lo” (ELIADE, 1979, p. 38).

Em suma, tudo que representa o outro e este outro põe em risco a existência do eu é visto como perigo, como desumanizado, atrasado e perigoso. O selvagem não é somente alguém que vive na selva, que detém um modo de vida distinto do meu, mas é um ser bárbaro, aculturado e sem religião, que crê em entidades estranhas e não no nosso Deus, que não tem ética ou civilidade (ROCHA, 1998).

O que se idealiza como ideal de mundo e a sua sustentação carecem em muito da adjetivação pejorativa do mundo dos outros, do modo como se estabelece este ideal frente a um mundo estranho que tendemos a ver como inferior e cuja ameaça ao próprio mundo é tão importante elemento de união e sob o qual se constrói a obediência e a crença nos valores que são representantes da cultura do grupo.

Outro destaque na trama é o pastor Arthur Dimmesdale, o qual faz as pregações na igreja local e atua como uma espécie de pacificador entre os colonos e os nativos. Está ativamente envolvido também no trabalho de conversão dos indígenas do local, gozando de grande prestígio entre estes, inclusive traduzindo a Bíblia para o algonquin, língua indígena local.

Converter os indígenas é visto pelos ingleses do local como uma necessidade. Em uma de suas falas à Hester Prynne, Dimmesdale afirma que os indígenas, por nascerem com certa liberdade, não aceitam facilmente as rédeas. Hester responde dizendo que ninguém deveria aceitá-las. Além da expressão de Hester, reafirmando sua postura transgressora, o que chama a atenção aqui é o modo como os indígenas são vistos e tratados pelos invasores.

O inimigo é necessário, por um lado, por garantir a união e a obediência da comunidade. Por outro, pode significar também a necessidade mão de obra para a empresa colonizadora. Desbravar o novo mundo carece de braços para o trabalho e não são todos os colonos que estão aptos ou dispostos a encarar a empreitada. É sabido que em todo o continente, desde a chegada do europeu, que se buscava catequizar o nativo com o intuito de, às vezes velado, às vezes não, fazer dele não só cristão temente a deus, mas principalmente torná-lo força de trabalho para tornar a terra inóspita num ambiente mais aprazível e lucrável. São, portanto, inimigos enquanto mantêm-se livres e à distância. Catequizados e disciplinados ao trabalho, são úteis (ROCHA, 1998).

Já existe na comunidade uma igreja onde os membros se reúnem para a celebração cristã. Em sua pregação, o pastor Dimmesdale afirma que eles são um povo rejeitado, tal qual o povo de Israel, e que é preciso a união, a igualdade, de todos para a “construção da nova Jerusalém”. É necessário, portanto, transformar esse lugar caótico em um lugar cosmogônico.

Um território desconhecido, estrangeiro, desocupado (no sentido, muitas vezes, de desocupado pelos “nossos”) ainda faz parte da modalidade fluida e larvar do “Caos”. Ocupando-o e, sobretudo, instalando-se, o homem transforma o simbolicamente em Cosmos mediante uma repetição ritual da cosmogonia. O que deve tornar-se “o nosso mundo”, deve ser “criado” previamente, e toda criação tem um modelo exemplar: a Criação do Universo pelos deuses (ELIADE, 1992a, p. 22).

A ideia de povo escolhido está intimamente associada à ideia de povo perseguido. São elementos importantíssimos para trazer união e fortalecer o senso de pertencimento que, em grande medida, garantem a obediência e a manutenção das autoridades sobre seus concidadãos. Esta autoridade é, inclusive, a autoridade da igreja sobre sua comunidade. Ao estabelecer o local onde se funda a colônia, uma das primeiras construções é a igreja e, no filme, em diversas tomadas ela é mostrada como a obra mais imponente, que mais se destaca ao longo na paisagem, seja como centro da comunidade, seja vista de longe, com sua torre do campanário. É o sagrado sutilmente se impondo.

O lugar sagrado é necessário para o homem religioso, é nesse lugar que há a manifestação do sagrado em meio ao profano, ou a aproximação do mundo celestial com o mundo terreno. O lugar sagrado está relacionado com o simbolismo do “centro” o qual pode ser a montanha sagrada ou um templo construído e a ele é atribuído o mesmo significado da montanha sagrada uma vez que também é um lugar de junção entre o céu, a terra e o inferno (ELIADE, 1992a).

Apresentar e estabelecer na nova localidade a sua crença, a partir de suas práticas e da instalação da sua igreja, é uma forma de reivindicação da terra. Modificar a paisagem alheia, deixando-a com

as características da sua própria cultura, colocando o seu templo no lugar do templo alheio, é uma maneira de reivindicar a terra (CAMPBELL, 1990).

O levantamento de uma cruz era um ato considerado equivalente a uma justificação, e à consagração do novo território, isto é, a um “novo nascimento”, repetindo dessa maneira o batismo (ato de Criação). Por sua vez, os navegadores ingleses, quando tomavam posse dos territórios conquistados, faziam isso em nome do rei da Inglaterra, o novo Cosmocrata (ELIADE, 1992a, p. 19).

Para o homem religioso, as experiências fisiológicas não são entendidas como um ato puramente orgânico, conforme entende o homem não religioso, mas sim com uma direta relação com o sagrado (ELIADE, 1992b). A união sexual entre Hester e Arthur, o nascimento da filha, Pearl, é relacionada com um desejo divino. Ainda que essa ideia seja apresentada de forma conturbada, pois o casal se questiona se ao se permitirem um envolvimento amoroso estavam fazendo a vontade divina ou transgredindo-a, desta forma, questionam-se também se as consequências sofridas por eles em função do nascimento de Pearl seriam uma bênção ou um castigo por cometerem um pecado. Seja qual for o propósito divino, há a presença do sagrado na manifestação de uma necessidade natural do ser humano.

Além dos elementos míticos já abordados neste trabalho, temos também o batismo de Pearl, que ocorre com Hester ainda encarcerada, simboliza a garantia da entrada do homem ao reino dos céus, de renascer após a morte. Ainda que, muitas vezes, seja entendido apenas como um meio de romper com os pecados herdados, ou seja, de morrer e renascer, “A nível cósmico, é equivalente ao dilúvio: à abolição dos contornos, à fusão de todas as formas, ao retorno ao âmbito das coisas disformes” (ELIADE, 1992a, p. 67). Mas mais que isso, com o batismo “[...] somos unidos às imagens imortais da força iniciatória, através da operação sacramental na qual o homem, desde o início dos seus dias na Terra, afastou os terrores de sua fenomenalidade e ascendeu à visão transfiguradora do ser imortal” (CAMPBELL, 2007, p. 78).

O mito está presente, portanto, na vida das pessoas da nova colônia desde o nascimento – por meio do batismo, até a morte, sendo que é apresentado, na cena inicial do filme, o ritual fúnebre de um líder algonquino.

### **Considerações finais**

Como é possível observar, *A Letra Escarlate* carrega consigo várias observações importantes acerca dos mitos como elemento fundador de uma sociedade bem como da sua utilização para gerar agregação e obediência mediante a utilização de estereótipos marcados pela hierarquização social. A sociedade em questão é uma comunidade de colonos ingleses recém-chegados no nordeste americano e as idiosincrasias de se buscar uma vida nova em um lugar novo, mas se percebe reproduzir os mesmos valores e as mesmas práticas que levaram à saída daquele grupo de pessoas, especialmente ligados à causa puritana, da Inglaterra em efervescência social e econômica. É notável também como a ordem social é fortemente hierarquizada, mesmo que de maneira tácita, sendo, muitas vezes, mais rígida até mesmo que as normas formais que são herdadas da metrópole além-mar.

Neste sentido, ao burlar tais normas tácitas acreditando viver em uma terra realmente nova, Hester Prynne desperta a ira dos anciãos da comunidade por seu comportamento desafiador e o ápice desta situação é o seu envolvimento com o pastor Dimmesdale, cujo romance proibido gera uma criança. Ambos, mas sobretudo ela, conhecem na carne o peso de uma sociedade que prima pela ordem e pela preservação do coletivo em detrimento da felicidade e da liberdade individual. O liberalismo, inclusive, em gestação na pátria de origem da personagem para se consolidar pouco tempo depois, estaria vinculado somente ao campo econômico. Tanto na metrópole quanto na colônia, no campo comportamental, o que vale são os fortes valores religiosos impondo um conservadorismo duro e impiedoso.

A trama nos ajuda a entender ainda como uma sociedade se sedimenta sobre normas que são, na maioria das vezes, incutidas tacitamente nas pessoas e enxergados como os elementos socializadores,

naquilo que Durkheim chama de *fato social*. Estes, junto aos mitos fundadores de cada sociedade, sedimentam as normas sociais, na qual todos estamos inseridos. Entra em cena, então, o imprescindível papel do mito. Se os fatos sociais incutem no consciente coletivo tais valores, é o mito o elemento agregador e constituidor de valores que cada sociedade se faz crer e ter de si. A ideia de “nova Jerusalém” de “povo escolhido” ou “perseguido”, assim como todos os castigos impostos à Hester estão ancorados numa crença que se origina em valores não reais, mas em abstrações das quais este consciente coletivo ajuda a fomentar e dar sustentação. O mito, como aponta Campbell, dá suporte à vida social ao mesmo tempo que lhe dá sentido.

## REFERÊNCIAS

- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **Herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- DURKHEIM, Èmilie. **As Regras do Método Sociológico**. Lisboa: Presença Editorial, 2001.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Editora Arcádia: Lisboa, 1979.
- ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992a.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Martins Fontes: São Paulo, 1992b.
- HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**: uma breve história da humanidade. Porto Alegre: LP&M, 2017.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.



# A vida de Édith Piaf retratada nas canções do musical *Piaf*, de Pam Gems: uma análise comparativa e relações com a *chanson réaliste*

**Victor Gil Mazzoleni Reis<sup>1</sup>**

**Valmir Miranda de Oliveira<sup>2</sup>**

A biografia, gênero literário não ficcional, consiste em narrar a história de uma pessoa que existiu/existe. Com grande apreço popular, as narrativas biográficas vêm sendo requisitadas constantemente ao mercado editorial. Em razão disso, muitas dessas obras têm sido adaptadas para os meios audiovisuais, como o cinema e o teatro.

No teatro, destaca-se o biodrama, gênero responsável por explorar, nas peças, temas de caráter (auto)biográfico. O biodrama se popularizou no século XX, e com a crescente influência do teatro musical, houve o interesse por parte dos produtores em mesclar diálogos com canções, tendo como objetivos, nesse caso, retratar o contexto histórico/cultural vigente e estabelecer um paralelo entre este e o biografado.

A peça *Piaf*, por exemplo, escrita pela autora inglesa Pam Gems em 1978, narra a vida do grande ícone da canção francesa, Édith Piaf (1915-1963). Este biodrama, dividido em dois atos, apresenta algumas canções interpretadas por Piaf, intercalando-as com diferentes momentos da vida da cantora e sugerindo uma correlação entre ambos. As canções da peça são: *La goulante du pauvre Jean*, *Les*

---

<sup>1</sup> Mestre em Geologia (PPGI-UFRJ), professor assistente do curso de Letras das Faculdades Integradas Campograndenses (FIC/FEUC) e professor de língua inglesa na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (SBCI). E-mail: victormazzoleni@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Doutor em Letras Neolatinas (PPGLEN-UFRJ), professor e Coordenador de Ensino Profissional da Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (FAETEC). E-mail: valmirmiranda@bol.com.br

*amants d'un jour, La ville inconnue, Mon manège à moi, L'accordéoniste, C'est à Hambourg, La belle histoire d'amour, Bravo pour le clown, L'hymne à l'amour, Le chant d'amour e Non, je ne regrette rien.* Os diferentes momentos da vida de Piaf aos quais as canções fazem referência são amor e desilusão, vida boêmia, prostituição, destino cruel, solidão e *joie de vivre* (“alegria de viver”). Esses momentos da vida da cantora configuram os temas do gênero *chanson réaliste*, muito popular na França até meados do século XX.

Conhecida pelo seu caráter saudosista, a *chanson réaliste*, popular gênero musical francês do período entre guerras, resgatava o sentimento de uma França anterior à guerra, realçando seus costumes. O realismo das canções era expresso em sua temática, que prezava por uma descrição dos problemas frequentemente enfrentados pelas classes mais pobres do país, como a prostituição, a criminalidade e os vícios. As canções realistas, contudo, também apresentavam os sonhos dessas classes, como a idealização do amor, o sentimento de aproveitar a vida intensamente e a superação das dificuldades.

A partir do embasamento teórico presente nas obras *Édith Piaf: a cultural history*, de David Looseley (2015) e *Piaf – uma vida*, de Carolyn Burke (2011), este trabalho tem como objetivo analisar a temática das canções da peça *Piaf* (1978), de Pam Gems, comparando-as aos diferentes momentos da vida da cantora, e correlacionando-os ao gênero *chanson réaliste*.

## **O gênero literário biografia**

Etimologicamente, a palavra biografia deriva do grego *bios*, que significa vida, e *grafia*, que significa forma de escrever. A biografia, portanto, consiste no ato de reportar, através de uma narrativa, a história de uma pessoa. Em relação ao conteúdo, esse gênero literário é classificado como referencial (não ficcional), pois relata uma história de alguém que de fato existiu/existe (PEREIRA, 2007).

Segundo Huyssen (2000), a biografia é um tipo de obra literária que agrega valores estéticos à literatura de um país, visto que fornece um panorama sociocultural do biografado. As narrativas

biográficas, por sua vez, vêm sendo apreciadas pelo público, que as requisitam constantemente ao mercado editorial. Com isso, muitas dessas obras têm sido adaptadas para os meios audiovisuais, como o cinema e o teatro.

No teatro, inúmeras são as peças teatrais que abordam temas (auto)biográficos (FERREIRA, 2004). Estes temas caracterizam o gênero biodrama, que se consolidou com a crescente demanda do teatro musical. Logo, os produtores teatrais manifestaram certo interesse em realizar peças musicais que explorassem a vida de uma determinada personalidade, visando a agradar o público.

A peça *Piaf* (1978), biodrama de autoria de Pam Gems, é um exemplo de uma biografia, da cantora francesa Édith Piaf (1915-1963), que foi dramatizada e musicada. Dividida em dois atos, a peça intercala a narração sobre a vida da cantora com algumas canções do seu repertório, sugerindo que estas refletiam diferentes episódios de sua vida.

## **A vida e o legado de Édith Piaf**

Esta seção aborda uma breve trajetória da vida de Édith Piaf e sua contribuição para o cenário musical francês.

### *A vida de Édith Piaf e suas contribuições para a chanson française*

Diversas são as biografias publicadas acerca de Édith Piaf. No entanto, a presente seção consiste em uma compilação dos diferentes momentos de sua vida, considerando, principalmente, a biografia mais recente e detalhada sobre a cantora, *Piaf – uma vida*, de Carolyn Burke, e a obra *Édith Piaf – a cultural history*, de David Looseley.

Édith Giovanna Gassion nasceu em 19 de dezembro de 1915, no bairro de *Belleville*, subúrbio de Paris. Filha de uma cantora de rua (Annetta Giovanna Maillard) e de um acrobata (Louis Gassion), Piaf viveu parte de sua infância em um bordel, gerenciado por sua avó paterna. Durante este período, a menina contraiu queratite,

uma inflamação da córnea, deixando-a cega por aproximadamente três anos (BURKE, 2011).

Durante sua adolescência, Piaf acompanhava seu pai enquanto ele realizava acrobacias nas ruas. Com o passar do tempo, a menina começou a cantar ao final das apresentações, o que lhes rendia mais dinheiro. Aos 16 anos, realizando pequenas apresentações em cafés, ela conseguiu alugar um quarto, o qual dividia com sua nova amiga, Simone Bertaut (conhecida como Momone), e futuramente com seu namorado Louis Dupont. Desse relacionamento, nasceu, em 1933, Marcelle, que, após a separação do casal, passou a viver com o pai. Em 1935, porém, a jovem menina de 2 anos faleceu vítima de meningite (BURKE, 2011; MOULTON, 2006).

Em 1935, enquanto a artista se apresentava nas ruas de Paris, seu talento foi descoberto pelo empresário Louis Leplée, que a convidou para cantar em seu cabaré, *Le Gerny's*. Ele a batizou de *La Môme Piaf*, que significava “pequeno pardal”. O repertório de Piaf incluía canções sobre temas do cotidiano dos subúrbios de Paris. Nos meses seguintes, o sucesso de *La Môme Piaf* foi tamanho, que lhe foi oferecido um contrato para cantar em uma estação de rádio aos domingos (BURKE, 2011).

No ano seguinte, 1936, Leplée foi assassinado em sua casa, e Piaf estava entre os principais suspeitos. Depois de interrogada, foi liberada, mas se manteve alvo de escândalos pelos jornais locais. Sua imagem só voltaria a se reerguer após conhecer o músico Raymond Asso, que seria seu novo protetor, ensinando-a boas maneiras, cultura e literatura francesas, técnicas de canto e interpretação, e, principalmente, afastando-a da antiga vida dos subúrbios e das más companhias. Inclusive seu nome artístico, *La Môme Piaf*, foi trocado; surgia Édith Piaf. A partir de então, sua carreira se consolidou nacionalmente (BURKE, 2011; LOOSELEY, 2015).

Durante a Segunda Guerra Mundial, mesmo Paris estando sob o controle de tropas alemãs, Piaf era a cantora mais requisitada nos grandes teatros. Contudo, seu repertório era submetido à censura alemã, que vetou canções populares como *Mon Légionnaire* (por fazer referência ao exército francês), e *L'accordéoniste* (cujo compo-

sitor, Michel Emer, era judeu). Ela também cantou em campos de concentração nazistas na França, com o intuito de ajudar alguns prisioneiros a escapar através da falsificação de documentos (RIDING, 2012).

Após a guerra, a cantora saiu em turnê com um grupo de jovens cantores de música *folk*, *Les Compagnons de la Chanson*, cujas canções evocavam as lembranças da música tradicional francesa do pré-guerra. Em 1946, Piaf se apresentou em Nova York, obtendo uma crítica negativa da imprensa americana. Foi nesse momento que ela encontrou um novo amante: o boxeador francês Marcel Cerdan. O casal tentou manter sua relação longe da mídia, pelo fato de Marcel ser casado, mas eles eram constantemente flagrados juntos pelos fotógrafos. No entanto, o destino os separou; em outubro de 1949, Marcel pegou um voo para encontrar a amante em Nova York, e o avião chocou-se nos Açores. Em sua homenagem, Piaf compôs *L'hymne à l'amour* (BURKE, 2011).

Nos anos que se seguiram, Piaf contraiu reumatismo e sofreu alguns acidentes de carro, chegando a ficar em coma. A saúde debilitada, aliada ao vício do álcool, resultou em cancelamento de vários *shows*. Para conseguir se apresentar, ela injetava doses de morfina em seu corpo antes de subir ao palco. Em diversos momentos, a cantora desmaiava e era retirada do palco. Esse episódio ficou conhecido como “turnê suicida”, no qual o público lotava os teatros na esperança de vê-la “morrer cantando” (MOULTON, 2006; BURKE, 2011).

Em 1963, com seus amigos mais íntimos, mudou-se para uma casa em Nice, onde a cantora pretendia passar férias para cuidar da saúde e planejar o retorno aos palcos. Esse retorno, no entanto, nunca ocorreu. Em 10 de outubro de 1963, a Cotovia da França faleceu. Seu corpo foi levado de volta a Paris e, seguido por uma legião de fãs, sepultado no cemitério do *Père-Lachaise* (LOOSELEY, 2015).

Piaf teve uma vida marcada por episódios de fortes emoções: infância no bordel, cegueira temporária, falecimento da filha e do amado (Marcel Cerdan), amores e desamores, internações hospitalares, e dependência do álcool e da morfina. Para a canção francesa, suas contribuições foram de grande importância, uma vez que re-

forçaram o gênero *chanson réaliste*, abordando temas das camadas mais populares, dos subúrbios de Paris, destacando personagens como a prostituta apaixonada, a mulher que perdeu seu grande amor, uma louca internada em um hospício, um palhaço que matou a esposa, uma ladra que implora por perdão, entre outros. Dentre suas canções mais famosas, destacam-se *La vie en rose* (dedicada a um grande amor, Yves Montand), *Milord* (referindo-se a uma prostituta que quer chamar a atenção do amado), *Mon Dieu* (dedicada também a Marcel Cerdan), e a canção conhecida como o hino de sua vida, *Non, je ne regrette rien*.

### **A peça *Piaf* (1978), de Pam Gems**

*Piaf*, escrita em inglês pela dramaturga Pam Gems (1925-2011), é uma peça do gênero musical, que retrata a vida da cantora francesa Édith Piaf, desde a época em que cantava nas ruas de Paris, até alcançar o estrelato, e sua posterior morte. A peça é dividida em dois atos: o primeiro é composto por nove cenas, e o segundo, por dez cenas. Há um total de trinta e dois personagens e dois músicos, um ao piano e um no acordeom. As canções que integram o musical, interpretadas pela personagem Édith Piaf, são: *La goulante du pauvre Jean*, *Les amants d'un jour*, *La ville inconnue*, *Mon manège à moi*, *L'accordéoniste*, *C'est à Hambourg*, *La belle histoire d'amour*, *Bravo pour le clown*, *L'hymne à l'amour*, *Le chant d'amour* e *Non, je ne regrette rien* (GEMS, 1978).

*Piaf* também foi encenada no Brasil, em 1983, tendo a atriz Bibi Ferreira no papel da protagonista. No entanto, a peça original, traduzida por Millôr Fernandes, foi adaptada, principalmente no que se refere às canções, que contavam com trechos em português. As canções que compuseram o musical *Piaf: a vida de uma estrela da canção*, em sua versão brasileira, foram *La foule*, *La ville inconnue*, *Monsieur St. Pierre*, *La goulante du pauvre Jean*, *L'accordéoniste*, *L'hymne de la résistance*, *La belle histoire d'amour*, *Milord*, *Bravo pour le Clown*, *La vie en rose*, *À quoi ça sert l'amour*, *L'hymne à l'amour* e *Non, je ne regrette rien*. (MONTENEGRO; RAMAN, 2003).

## O gênero musical *Chanson Réaliste*

Segundo Looseley (2015), a *chanson réaliste* era uma tradição popular da canção francesa durante o cenário entre guerras. O realismo expressava a nostalgia de uma França pré-guerra, e anterior ao estilo americanizado da *dance music*. Este gênero popular da canção francesa era, desde o final do século XIX, frequentemente executado nos *cabarets* e nos *café-concerts*, e, de forma minimalista, era exclusivo de intérpretes do sexo feminino, acompanhadas geralmente por um único músico.

Os temas explorados pelas *chansons réalistes* eram: a prostituição, a boemia, os crimes, as conquistas, o destino cruel, a desilusão amorosa. As letras eram geralmente tristes, e a melodia desenvolvida em tom menor (LOOSELEY, 2015; DUTHEIL-PESSIN, 2004). Burke (2011) reforça ainda que essas canções, de letras fatalistas ou satíricas, formavam um contraste com as diversões da burguesia francesa da época. Dentre as cantoras mais populares da *chanson réaliste*, destacam-se Yvette Guilbert, Eugénie Buffet, Fréhel e Édith Piaf (LOOSELEY, 2015).

Para Looseley (2015), Piaf impactou a história da *chanson française* no momento em que a voz da cantora não era o suficiente para manter os expectadores entretidos. Fazia-se necessária uma *performance* teatral, principalmente com a influência do cinema. A intérprete, portanto, teve que se adaptar (das ruas para os palcos), criando um repertório gestual que acompanharia cada canção. Dessa forma, ela inovaria esteticamente a *chanson réaliste*.

Piaf era vista pelo público e pela crítica como uma cantora autêntica, visto que suas canções refletiam suas experiências de vida. Desde a infância, a vida da artista tinha sido marcada por diversos eventos trágicos, que se enquadram no gênero *réaliste*. Um dos primeiros artigos sobre *La Môme Piaf*, publicado por um autor anônimo no jornal *Le Petit Parisien*, em novembro de 1935, é intitulado “Uma cantora que vive suas canções” (“*Une chanteuse qui vit sa chanson*”) (BURKE, 2011).

Durante a ocupação nazista na França, no início da década de 1940, apesar da forte censura alemã, a vida artística e a literária estava em plena atividade, tendo Piaf como um dos principais símbolos, a qual excursionou por quase todo o país com sua peça *Le Bel indifférent*, escrita por Jean Cocteau. Posterior à peça, a cantora estrelou o filme *Montmartre-sur-Seine*, de Georges Lacombe. Além do cinema e do teatro, Piaf se apresentou, nesse período, em quase todas as casas de espetáculos de Paris, atraindo multidões de espectadores, incluindo os alemães, para ouvirem a *chanson réaliste* (RIDING, 2012; LABRUNE; TOUTAIN; ZWANG, 2016).

### **As Canções do Musical *Piaf***

Esta seção apresenta uma análise acerca da temática das canções presentes na peça *Piaf*, relacionando-as com a proposta da *chanson réaliste*.

#### *Temática das canções*

Conforme mencionado anteriormente, o musical *Piaf* foi adaptado para o teatro brasileiro em 1983, porém com diferenças no repertório das canções. Para este estudo, será analisado somente o repertório da peça original (GEMS, 1978), cujas canções serão agrupadas de acordo com a temática abordada.

#### *A figura da prostituta*

Duas são as canções que abordam a figura da prostituta: *L'accordéoniste* e *C'est à Hambourg*. *L'accordéoniste* retrata a história de uma prostituta que se apaixona por um acordeonista que tocava a *java*, uma valsa popular, em um *cabaret* do subúrbio. O amor é correspondido, tanto que o casal faz planos para o futuro, como comprar uma casa; no entanto, o amado é convocado para servir na guerra, não retornando:

### **L'accordéoniste**

La fille de joie est belle  
Au coin de la rue là-bas  
Elle a une clientèle  
Qui lui remplit son bas  
Quand son boulot s'achève  
Elle s'en va à son tour  
Chercher un peu de rêve  
Dans un bal du faubourg  
Son homme est un artiste  
C'est un drôle de petit gars  
Un accordéoniste  
Qui sait jouer la java  
[...]  
(EMER, 2012)<sup>3</sup>

A canção *C'est à Hambourg*, com versos de Claude Delécluse e Michèle Senlis, e melodia de Marguerite Monnot, aborda a história de uma prostituta que oferece seu amor a todos os homens que o desejarem. Logo no início da canção, ela se expressa em diferentes línguas para atrair a atenção dos rapazes: “*Hello boy! You come with me? Amigo! Te quiero mucho!*” (DELÉCLUSE; SENLIS; MONNOT, 2020a):

### **C'est à Hambourg**

Les bras ouverts à l'infini...  
Car moi je suis comme la mer,  
J'ai le coeur trop grand pour un seul gars  
J'ai le coeur trop grand et c'est pour ça  
Que j'ai pris l'amour sur toute la terre...  
[...]  
(DELÉCLUSE; SENLIS; MONNOT, 2020a)<sup>4</sup>

Ambas as canções têm como personagem principal a prostituta, marcada pela idealização de um amor. Em *L'accordéoniste*, esse

---

<sup>3</sup> “**O acordeonista:** A mulher da vida é bela / Lá na esquina da rua / Ela tem uma clientela / Que enche os seus bolsos / Quando seu trabalho termina / Ela vai embora / Procurar um pouco de sonho / Num baile do subúrbio / Seu homem é um artista / É um rapaz engraçado / Um acordeonista / Que sabe tocar a java [...]” (Tradução nossa).

<sup>4</sup> “**É em Hamburgo:** Os braços abertos para o infinito... / Porque eu sou como o mar, / Meu coração é grande demais para um só rapaz / Meu coração é grande demais e é por isso / Que espalho o amor pelo mundo inteiro... [...]” (Tradução nossa).

amor é correspondido, mas o casal não termina junto, visto que o homem morre na guerra. Em *C'est à Hambourg*, o amor é inutilmente ofertado pela prostituta a todos os rapazes que passam pela cidade alemã Hamburgo.

O tema da prostituição é recorrente na *chanson réaliste*, a partir da qual a mulher era vista como prostituta, mal-amada ou abandonada por seu homem (SKÁCELOVÁ, 2007). Desde a infância, a figura da prostituta esteve presente na vida de Piaf: criada em um bordel enquanto seu pai estava na guerra, a menina tinha como companhia as prostitutas que lá trabalhavam e moravam, e que tinham por Piaf um carinho maternal; na década de 1930, Piaf mudou-se para *Pigalle*, região conhecida por abrigar prostitutas, vigaristas e membros do *milieu* (a máfia francesa), cantando para esse público nos *cabarets* locais (BURKE, 2011).

A prostituição também é retratada na peça, quando, no primeiro ato, Piaf, entusiasmada, quer contar a Toine, sua amiga, que fora convidada para cantar em um famoso *cabaret*, mas Toine, mal-humorada, lhe diz: “Aquele maldito cafetão me colocou naquela esquina. [...] Eu não vi nada mais que alguns rapazes a noite toda [...]” (GEMS, 1978, p. 14, tradução nossa).

## **A figura da mulher solitária e desolada**

A canção *La ville inconnue*, composta por Michel Vaucaire e Charles Dumont, retrata a solidão de uma mulher que passeia sem rumo por entre as ruas de uma cidade desconhecida, deserta e melancólica:

### **La ville inconnue**

Dans la ville inconnue,  
Je n'aime rien.  
Je prends toujours des rues  
Qui vont trop loin...  
D'interminables rues  
Où je me perds,  
Des quais, des avenues  
Et des boulevards déserts  
Puis, entre deux maisons,  
J'entends le tintamarre

D'un long train sur un pont  
Qui s'en va quelque part

Dans la ville inconnue  
Soir et matin  
Comme ce chien perdu  
Je vais et je reviens  
[...]  
(VAUCAIRE; DUMONT, 2020a)<sup>5</sup>

A temática da mulher desamparada, abandonada e desolada é recorrente nas canções amorosas da *chanson réaliste*. Na peça, esta canção é executada logo após o assassinato do seu protetor, Louis Leplée, dono do *cabaret* onde Piaf estreou profissionalmente (GEMS, 1978). Segundo Burke (2011), Piaf encontrava-se, nesse momento, em profunda tristeza, sendo ainda apontada como uma das principais suspeitas do crime. Sua carreira, portanto, entrava em declínio, e sem uma pessoa para protegê-la, a intérprete passa a vagar sem rumo, como nos dois últimos versos da canção (“*Comme ce chien perdu/Je vais et je reviens*”).

### **A figura da mulher que perde o amado**

O tema da perda do amado é abordado na peça em dois momentos, através das canções *La belle histoire d'amour* e *L'hymne à l'amour*.

*La belle histoire d'amour*, composta por Piaf e Charles Dumont, retrata a dor de uma mulher que foi abandonada pelo amado que morrera. A canção aborda ainda o aspecto divino, o qual é representado pela súplica da mulher para que o amado retorne e a leve consigo:

**La belle histoire d'amour**  
[...]  
Je n'oublierai jamais  
Nous deux, comme on s'aimait.  
Toutes les nuits, tous les jours,  
La belle histoire d'amour...

---

<sup>5</sup> “**A cidade desconhecida:** Na cidade desconhecida, / De nada gosto. / Ando sempre pelas ruas / Que levam a bem longe... / Ruas sem fim / Onde me perco, / Plataformas, avenidas / E vias desertas / Então, entre duas casas / Eu escuto o ruído / De um longo trem sobre uma ponte / Que vai a algum lugar / Na cidade desconhecida / Noite e dia / Como um cão sem rumo / Eu vou e volto [...]” (Tradução nossa)

La belle histoire d'amour...  
Pourquoi m'as-tu laissée?  
Je suis seule à pleurer,  
Toute seule à chercher.  
[...]  
J'espère toujours en toi.  
Je sais que tu viendras.  
Tu me tendras les bras  
Et tu m'emporteras...  
[...]  
(PIAF; DUMONT, 2020)<sup>6</sup>

*L'hymne à l'amour*, canção composta por Édith Piaf e Marguerite Monnot, representa uma declaração de amor; traduz a dor de uma mulher que perdera o seu amado, mas que acredita que o seu amor sincero perdurará no céu:

#### **L'hymne à l'amour**

Le ciel bleu sur nous peut s'effondrer  
Et la terre peut bien s'écrouler  
Peu m'importe, si tu m'aimes  
Je me fous du monde entier  
[...]  
Si un jour la vie t'arrache à moi  
Si tu meurs que tu sois loin de moi  
Peu m'importe, si tu m'aimes  
Car moi je mourrai aussi  
Nous aurons pour nous l'éternité  
Dans le bleu de toute l'immensité  
Dans le ciel plus de problèmes  
Mon amour crois-tu qu'on s'aime  
Dieu réunit ceux qui s'aiment  
(PIAF; MONNOT, 2020a)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “**A bela história de amor:** [...] Não esquecerei jamais / Nós dois, como nos amávamos. / Todas as noites, todos os dias, / A bela história de amor... / A bela história de amor... / Por que você me deixou? / Estou só a chorar / Tão só a buscar. [...] Eu ainda espero por você. / Eu sei que você virá. / Vai me pegar pelos braços / E me levará. [...]” (Tradução nossa).

<sup>7</sup> “**Hino ao amor:** O céu azul pode desabar sobre nós / E a terra pode desmoronar / Nada mais importa, se você me ama / Eu não me importo com o resto do mundo [...] Se um dia a vida lhe arrancar de mim / Se você morrer, que seja longe de mim / Nada mais importa, se você me ama / Porque eu morrerei também / Teremos toda a eternidade / No azul de toda a imensidão / Não haverá problemas no céu / Meu amor, acredite que nos amamos / Deus reúne aqueles que se amam” (Tradução nossa).

Burke (2011) afirma, em sua biografia sobre a cantora, que Piaf compôs essas duas canções com o intuito de homenagear o amante Marcel Cerdan, pugilista francês que morreu em um acidente aéreo.

Ambas as canções, *La belle histoire d'amour* e *L'hymne à l'amour*, abordam a figura da mulher abandonada pela morte do seu amado e o aspecto do divino, visto que o amor do casal continuaria na eternidade. Na peça, a primeira canção encerra o primeiro ato, após uma conversa entre Piaf e Marcel, na qual o pugilista precisa viajar, mas é convencido por sua amada a pegar o primeiro voo de volta para vê-la. Em seguida, as luzes mudam e Piaf aparece, como acordando de um sonho, chamando-o pelo nome. A segunda canção, presente no segundo ato, ocorre logo após a cantora, secretamente, injetar morfina para conseguir se apresentar em cena (GEMS, 1978).

Neste contexto, ambas as canções retratam a tristeza da mulher abandonada pelo amado devido a uma tragédia (morte), temas que se enquadram no gênero *chanson réaliste*.

## **O destino cruel e a vida medíocre**

Três são as canções da peça que retratam o destino cruel e a vida medíocre: *Les amants d'un jour*, *Le chant d'amour* e *Bravo pour le clown*.

*Les amants d'un jour*, letra de Claude Delécluse e Michèle Senlis, e melodia de Marguerite Monnot, retrata as impressões de uma funcionária de um hotel que observa dois amantes que lá vão querendo alugar um quarto para se amarem. Posteriormente, no entanto, os amantes são encontrados mortos lado a lado:

### **Les amants d'un jour**

[...]

Moi, j'essuie les verres

Au fond du café

J'ai bien trop à faire

Pour pouvoir rêver

Et dans ce décor

Banal à pleurer

C'est corps contre corps  
Qu'on les a trouvés...  
[...]  
(DELÉCLUSE; SENLIS; MONNOT, 2020b)<sup>8</sup>

*Le chant d'amour*, escrita por Édith Piaf e Charles Dumont, reafirma a crença do amor verdadeiro, ou seja, mesmo depois da morte, aqueles que se amam incondicionalmente se reencontrarão:

**Le chant d'amour**  
[...]  
Si vous me laissez raconter  
Je vais pleurer leur chant d'amour  
Car hélas on a séparé  
Nos deux amants, nos fous d'amour  
Ils en sont morts d'un même chagrin  
Je ne peux chanter le chagrin  
Alors, laissez-moi pleurer...  
[...]  
(PIAF; DUMONT, 2020b)<sup>9</sup>

A canção *Bravo pour le clown*, de Louis Guglielmi e Henri Connet, aborda a vida medíocre de um palhaço infeliz que é traído pela esposa e enganado pelo próprio filho. Por fim, o palhaço mata a mulher e é internado em um hospício, onde, na sua loucura, tem o seu último feito ovacionado.

**Bravo pour le clown**  
[...]  
Le cirque est déserté  
Le rire est inutile  
Mon clown est enfermé  
Dans un certain asile  
Succès de camisole

---

<sup>8</sup> “**Os amantes de um dia:** [...] Eu limpo os copos / No fundo de um café / Tenho muito o que fazer / Para poder sonhar / E essa decoração / Banal faz chorar / É corpo a corpo / Que os encontramos... [...]” (Tradução nossa).

<sup>9</sup> “**Uma canção de amor:** [...] Se você me deixar contar / Vou chorar a canção de amor deles / Pois infelizmente estão separados / Nossos dois amantes, nosso amor louco / Eles morreram da mesma tristeza / Já que não posso cantar a tristeza, / Então me deixe chorar... [...]” (Tradução nossa).

Bravos de cabanon  
Des mains devenues folles  
Lui battent leur chanson

Je suis roi et je règne  
Bravo! Bravo!  
J'ai des rires qui saignent  
Bravo! Bravo!  
Venez, que l'on m'acclame  
J'ai fait mon numéro  
Tout en jetant ma femme  
Du haut du chapiteau  
Bravo! Bravo! Bravo! Bravo!  
(GUGLIELMI; CONTET, 2020)<sup>10</sup>

As três canções citadas neste item, *Les amants d'un jour*, *Le chant d'amour* e *Bravo pour le clown*, ilustram, respectivamente, os seguintes temas da *chanson réaliste*: o destino trágico de um casal de amantes que, aparentemente felizes, se suicidam; o caráter divino do amor, ou seja, se o amor for sincero, perpetuará mesmo depois da morte; a vida medíocre de um palhaço que, ao enlouquecer, mata a esposa e vive o resto de sua vida internado em um hospício.

Através das duas primeiras canções, Piaf reafirma que o amor é a única solução para os problemas terrenos, principalmente porque pode se perpetuar na eternidade. A cantora viveu grandes amores em sua vida, fato que sempre era divulgado ao público, que costumava dizer que o amor lhe dava forças para (sobre)viver (BURKE, 2011). Na peça, Piaf reafirma, no primeiro ato, a importância de se sentir amada ao conversar com sua amiga Josephine: “Eu preciso [ter alguém]. Se não tiver alguém, de que adianta ter isso tudo?” (GEMS, 1978, p. 33, tradução nossa).

Com *Bravo pour le clown*, Piaf, com sua versatilidade, conseguiu dar voz às diferentes angústias humanas (não só as sofridas por mulheres), como no caso do palhaço que esconde suas próprias lágrimas.

---

<sup>10</sup> **“Bravo para o palhaço:** [...] O circo está abandonado / O riso é inútil / Meu palhaço está internado / Em um hospício / Sucesso na camisa de forças / “Bravo!” na solitária / Suas mãos ficam loucas / E o atacam com a canção / Eu sou o rei e eu reino / Bravo! Bravo! / Tenho os risos sangrentos / Bravo! Bravo! / Venham, me aclamem / Eu fiz o meu número / Empurrando minha mulher / Do alto da tenda do circo / Bravo! Bravo! Bravo! Bravo!” (Tradução nossa).

mas para entreter o público, que aplaude a sua tristeza. Assim, a cantora levava aos grandes *concert halls* temas referentes ao povo que morava nos subúrbios e que trabalhava como podia para sobreviver. Essa realidade dos *faubourgs* franceses, parte da vida da cantora, nunca a abandonou.

Na peça, antes de cantar a famosa música do palhaço, Piaf injeta morfina em seu braço para conseguir se apresentar (GEMS, 1978). A canção vai de encontro a este momento na vida da cantora, no qual era importante manter o profissionalismo, ou seja, mesmo com inúmeros problemas pessoais, eles não poderiam interferir no propósito maior: entreter o público (assim como aconteceu com o palhaço).

### **A idealização do amor e *joie de vivre***

A idealização do amor está presente, na peça, na canção *Mon manège à moi*, e o conceito de *joie de vivre* (em tradução literal, “alegria de viver”), típico na cultura francesa, está representado na canção *La goulante du pauvre Jean*.

*Mon manège à moi*, de Norbert Glanzberg e Jean Constantin, compara o amor às emoções de dar voltas em um carrossel, isto é, um amor que, quando correspondido, faz a cabeça e o coração girarem:

#### **Mon manège à moi**

Tu me fais tourner la tete  
Mon manege a moi, c'est toi  
Je suis toujours a la fete  
Quand tu me tiens dans tes bras

Je ferai le tour du monde  
Ça ne tournerait pas plus que ça  
La terre n'est pas assez ronde  
Pour m'etourdir autant que toi.  
(GLANZBERG; CONSTANTIN, 2020)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> “**Meu carrossel:** Você faz a minha cabeça girar / Você é meu carrossel / Estou sempre a festejar / Quando você me tem em seus braços / Darei a volta ao mundo / Mas ainda assim não mudaria muito / O mundo não é tão grande / Para me entontecer tanto quanto com você.” (Tradução nossa).

*La goulante du pauvre Jean*, de René Rouzaud e Marguerite Monnot, com uma letra repleta de gírias, reforça a ideia de aproveitar a vida da melhor forma possível, sem se esquecer do mais importante, o amor:

**La goulante du pauvre Jean**

Esgourdez rien qu'un instant  
La goulante du pauvre Jean  
Que les femmes n'aimaient pas  
Mais n'oubliez pas:  
Dans la vie y a qu'une morale  
Qu'on soit riche ou sans un sou  
Sans amour on n'est rien du tout.  
[...]  
(ROUZAUD; MONNOT, 2020)<sup>12</sup>

Estas duas canções refletem temas comuns na *chanson réaliste*, como o amor idealizado (*Mon manège à moi*), ao sugerir que, mesmo dando a volta ao mundo, nada surpreenderá mais a mulher do que estar nos braços do amado, e o prazer pela vida (*La Goulante du pauvre Jean*), o otimismo de que, mesmo pertencendo a diferentes classes sociais, todos buscam o amor (conceito de *joie de vivre*). Para a cantora, “a vida é uma batalha que ela [Piaf] sempre ganha.” (LOOSELEY, 2015, p. 127, tradução nossa).

Mesmo com tantas adversidades em sua vida, como acidentes de carro, vícios e perdas, Piaf via no seu ofício uma forma de amar e de viver. Através da música, especialmente das duas canções supracitadas, ela levava ao público a mensagem de que nada vale a pena se não houver (um) amor em nossas vidas.

## **O balanço de uma vida sem arrependimentos**

Conhecida como o hino de sua vida (LOOSELEY, 2015), a canção *Non, je ne regrette rien* reflete o sentimento de superação, de apaga-

---

<sup>12</sup> “**A canção do pobre Jean:** Escutem por um instante / A canção do pobre Jean / Que as mulheres odeiam / Mas não se esqueçam: / Na vida só há uma moral / Que seja rico ou pobre / Sem amor você não é nada. [...]” (Tradução nossa)

mento dos bons e maus momentos do passado, com o objetivo de recomeçar. Composta por Michel Vaucaire e Charles Dumont, a canção mostra que é possível vencer obstáculos e tristezas do passado:

**Non, je ne regrette rien**

[...]

Non! Rien de rien,

Non! Je ne regrette rien.

Ni le bien qu'on m'a fait,

Ni le mal, tout ça m'est bien égal!

Non! Rien de rien,

Non! Je ne regrette rien.

Car ma vie, car mes joies,

Aujourd'hui, ça commence avec toi!

(VAUCAIRE; DUMONT, 2020b)<sup>13</sup>

Essa canção marca o fim da peça. Piaf, bem debilitada e numa cadeira de rodas, relembra suas histórias na companhia da amiga Toine e do marido Théo. Após algumas trocas de risos, ela vira a cabeça para o lado e morre, fazendo com que os outros dois personagens a abracem. Em seguida, as luzes se apagam e ela canta *Non, je ne regrette rien* (GEMS, 1978).

Mesmo em meio a uma vida de momentos alegres e tristes, Piaf conseguiu, com esta canção, redefinir a sua imagem no final da sua carreira. Considerada pela própria cantora como a canção que narra a sua vida, *Non, je ne regrette rien* apresenta traços da *chanson réaliste*, ao abordar a vitória do amor sobre as tristezas do passado, revelando a ausência de arrependimentos em relação ao seu destino cruel. Nos últimos versos da canção (“*Car ma vie, car mes joies, / Aujourd'hui, ça commence avec toi!*”) Piaf refere-se ao público, como sugerido por Burke (2011), como forma de agradecimento, já que o ofício de cantar era o que a motivava a enfrentar tantos obstáculos em sua vida pessoal.

---

<sup>13</sup> “**Não, eu não lamento nada:** [...] Não! Absolutamente nada, / Não! Eu não lamento nada. / Nem o bem que me fizeram / Nem o mal, tudo isso pra mim não importa! / Não. Absolutamente nada, / Não! Eu não lamento nada. / Porque minha vida, minhas alegrias, / Hoje, começam com você!” (Tradução nossa).

## Considerações Finais

A peça musical *Piaf* (1978), da escritora inglesa Pam Gems, constitui um biodrama, visto que aborda a vida de uma personalidade da canção francesa. Intercalando canções de seu repertório com diálogos, uma retrospectiva acerca da vida da cantora Édith Piaf vai sendo construída, traçando um panorama histórico em relação à Segunda Guerra Mundial e à ocupação nazista na França. Essas características histórico-culturais contribuem para uma melhor contextualização sobre a vida do biografado.

A partir de uma correlação temática entre a vida da cantora e suas canções, a peça é desenvolvida em dois atos, abordando grande parte da sua trajetória profissional (desde uma simples cantora de ruas até o sucesso internacional). Os diferentes dramas que norteiam a vida de Piaf estão presentes nas seguintes canções da peça: *L'accordéoniste* e *C'est à Hambourg* (prostituição); *La ville inconnue* (solidão); *La belle histoire d'amour* e *L'hymne à l'amour* (falecimento do amado); *Les amants d'un jour*, *Le chant d'amour* e *Bravo pour le clown* (destino cruel e vida medíocre); *Mon manège à moi* e *La goulante du pauvre Jean* (idealização do amor e *joie de vivre*); *Non, je ne regrette rien* (ausência de arrependimentos). Todos esses temas retratados nas canções configuram o estilo saudosista, trágico e satírico da *chanson réaliste*, popular gênero musical francês durante o período entre guerras, predominante tanto nas ruas quanto nas grandes casas de espetáculos.

Considerando os temas analisados no repertório musical da peça em questão, pode-se, portanto, caracterizá-los como pertencentes ao gênero *chanson réaliste*, bem como estabelecer um paralelo entre esses e diferentes momentos da vida pessoal da cantora Édith Piaf. Marcada por um misto de episódios felizes e trágicos, a vida da Cotovia da França, através da sua voz, contribuiu, sem arrependimentos, para a popularização da canção francesa no século XX, firmando a *persona* de Édith Piaf como um ícone cultural.

## REFERÊNCIAS

BURKE, Carolyn. **Piaf – uma vida**. Tradução de Cecília Giannetti. São Paulo: Leya, 2011.

DELÉCLUSE, Claude; SENLIS, Michèle; MONNOT, Marguerite. **C'est à Hambourg**. Disponível em: <https://www.letras.com/edith-piaf/590627/>. Acesso em: 05 jul. 2020a.

DELÉCLUSE, Claude; SENLIS, Michèle; MONNOT, Marguerite. **Les amants d'un jour**. Disponível em: <https://www.letras.com/edith-piaf/591498/>. Acesso em: 05 jul. 2020b.

DUTHEIL-PESSIN, Catherine. **La chanson réaliste**. Paris: L'Harmattan, 2004.

EMER, Michel. L'accordéoniste. In: **Folha Grandes Vozes – Edith Piaf**. São Paulo: Media Fashion, 2012. 1CD. Faixa 8.

FERREIRA, Ana Maria Guedes. A biografia como compromisso entre literatura e história. **Actas do Colóquio Internacional Literatura e História**, Porto, 2004, v. 1, p. 259-264.

GEMS, Pam. **Piaf**. 1978. Disponível em: [http://www.pamgemspays.com/Pam\\_Gems\\_Plays/Pam\\_Gems\\_Plays\\_files/Piaf\\_1978.pdf](http://www.pamgemspays.com/Pam_Gems_Plays/Pam_Gems_Plays_files/Piaf_1978.pdf). Acesso em: 02 jul. 2020.

GLANZBERG, Norbert; CONSTANTIN, Jean. **Mon manège à moi**. Disponível em: [www.letras.com/edith-piaf/mon-manege-a-moi/](http://www.letras.com/edith-piaf/mon-manege-a-moi/). Acesso em: 05 jul. 2020.

GUGLIELMI, Louis; CONTET, Henri. **Bravo pour le clown**. Disponível em: [www.letras.com/edith-piaf/590625/](http://www.letras.com/edith-piaf/590625/). Acesso em: 05 jul. 2020.

HUYSSSEN, Andrew. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: \_\_\_\_\_. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Pereira. São Paulo: Contexto, 2000. p. 9-40.

LABRUNE, Gérard; TOUTAIN, Philippe; ZWANG, Annie. La Résistance. In: \_\_\_\_\_. **L'Histoire de France**. Paris: Nathan, 2016. p. 114-115.

LOOSELEY, David. **Édith Piaf – a cultural history**. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

MONTENEGRO, Marcus; RAMAN, Nilson (org.). **Bibi Ferreira: uma vida no palco**. Rio de Janeiro: Montenegro e Raman Livros, 2003.

MOULTON, Rachel M. **La Petite Piaf: the development and performance of an original one-woman show**. 108 f. Projeto aprovado de tese (Doutorado). Syracuse University, 2006.

PEREIRA, Lindjane dos Santos. **A biografia no âmbito do jornalismo literário**: análise comparativa das biografias Olga, de Fernando Morais e Anayde Beiriz, paixão e morte na Revolução de 30, de José Joffily. 97 f. Monografia (Gradação em Comunicação Social – Jornalismo). Faculdade de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, Universidade Federal da Paraíba, 2007.

PIAF, Édith; DUMONT, Charles. **La belle histoire d'amour**. Disponível em: [www.letras.com/edith-piaf/591460](http://www.letras.com/edith-piaf/591460). Acesso em: 05 jul. 2020.

PIAF, Édith; MONNOT, Marguerite. **L'hymne à l'amour**. Disponível em: [www.letras.com/edith-piaf/80990/](http://www.letras.com/edith-piaf/80990/). Acesso em: 05 jul. 2020a.

PIAF, Édith; MONNOT, Marguerite. **Le chant d'amour**. Disponível em: [www.letras.com/edith-piaf/591475/](http://www.letras.com/edith-piaf/591475/). Acesso em: 05 jul. 2020b.

RIDING, Alan. A noite parisiense. In: \_\_\_\_\_. **Paris – a festa continuou**. Trad. de Celso Nogueira, Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 115-135.

ROUZAUD, René; MONNOT, Marguerite. **La goulante du pauvre Jean**. Disponível em: [www.letras.com/edith-piaf/261225/](http://www.letras.com/edith-piaf/261225/). Acesso em: 05 de jul. de 2020.

SKÁCELOVÁ, Martina. **Chapitres de l'histoire de la chanson française**: la chanson dans l'enseignement du FLE. 141 f. Tese (Doutorado). Departamento de Língua e Literatura Francesa, Universidade de Masarykova, 2007.

VAUCAIRE, Michel; DUMONT, Charles. **La ville inconnue**. Disponível em: [www.letras.com/edith-piaf/591470/](http://www.letras.com/edith-piaf/591470/). Acesso em: 05 jul. 2020a.

VAUCAIRE, Michel; DUMONT, Charles. **Non, je ne regrette rien**. Disponível em: [www.letras.com/edith-piaf/73453/](http://www.letras.com/edith-piaf/73453/). Acesso em: 05 jul. 2020b.



# Adote um Cara: a construção da afetividade líquida em um aplicativo de relacionamento

**Camila Nascimento Endo<sup>1</sup>**  
**Jefferson Campos<sup>2</sup>**

## Um *match* com o tema

Da conversa trivial, mediada por mensagens curtas, otimizadas por recursos linguísticos-discursivos diversos, à compra e venda de bens e serviços, como os educacionais, o uso de aplicativos online tem se tornado cada vez mais comum entre diferentes esferas da sociedade. Campos (2019), defende a hipótese de que esse fenômeno, para além de uma causalidade histórica relacionada ao desenvolvimento tecnológico e informacional, atende a um funcionamento dos modos de produção e circulação dos discursos e de constituição dos sujeitos ligado ao que se tornou “a vontade de verdade” de nosso tempo, qual seja, a centralidade da tecnologia na produção de progresso e de experiência do indivíduo com o espaço e o tempo. Logo, investigar os efeitos dessas “inovações” no campo das relações humanas configura-se uma tarefa importante.

Um dos teóricos que se destacou na busca por compreender tais efeitos foi Zygmunt Bauman. Sua leitura da modernidade se baseia, como muito se fala<sup>3</sup>, na metáfora da liquidez, segundo a qual as

---

<sup>1</sup> Discente no curso 8.º Semestre do curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Metropolitano de Maringá (Unifamma). E-mail: camilanendo@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE//Uem-Capes). Docente no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (Unifamma). E-mail: jeffersongustavocampos@gmail.com.

<sup>3</sup> Acreditamos que a grande aceitabilidade dos pressupostos baumanianos não só na academia, como também na esfera pública, levou a criação de uma espécie de “vulgata” de sua

mais diversas formas de relações sociais (e institucionais) escapam dos limites reconhecíveis e historicamente observáveis em outros momentos históricos. A fim de viver o tudo e agora, em uma era de consumo instantâneo e inconstante (BAUMAN, 2001), requer uma espécie de volatilidade da própria constituição dos sujeitos: entre “ser” e “ter”, o experimentar; entre “ser” ou “estar”, se deslocar.

Nessa direção, é a experiência fluida na modernidade que passa a modular as (con)tradições da sociedade atual, criando, segundo Bauman (2001), uma cultura do imediatismo, de curto prazo, da qual se espera que as necessidades e os desejos sejam satisfeitos de modo imediato: a experiência torna-se, diríamos, um objeto intangível de consumo. Notadamente, essas consequências atingiram, em algum momento, o modo como os relacionamentos sociais afetivos se concretizam nos dias de hoje, tornando os laços estabelecidos entre indivíduos algo fácil de se desfazer.

É nesse contexto de experimentações líquidas que se encontra inserido o aplicativo (doravante *app*) de relacionamentos virtuais *Adote um cara*, que tomamos como material para análise que pretendemos desenvolver. Criado pelos empreendedores franceses Manuel Conejo e Florent Steiner para ajudar duas amigas, o stream de relacionamento nasceu em Paris, em 2008, tendo seu lançamento aqui no Brasil apenas em dezembro de 2013. O *app* está disponível em diversos países como: Alemanha, México, Argentina, Colômbia, Itália, Espanha, Polônia, e a França, é claro. Uma das peculiaridades daquilo que oferta e que o diferem do restante do mesmo nicho é a afirmação de que se propõe a ser um espaço de empoderamento feminino, deixando isso registrado já em seu slogan “O aplicativo de relacionamento mais bem-humorado do mundo! Aqui a escolha é das meninas!”, ou, como está descrito no próprio *app*: “o primeiro site que dá poder às mulheres”.

Considerando que a proposta desse aparato tecnológico é baseada “[...] na inversão de papéis na hora da paquera” e que, tal conceito,

---

teoria. Não raro, o filósofo é evocado em avaliações escolares, em reportagens, na conversa cotidiana e, nesse processo, um esvaziamento conceitual e reflexivo é, geralmente, possível de ser identificado.

atrelado ao ambiente midiático se torna objeto de interesse do campo dos estudos em Comunicação, propomo-nos, neste capítulo, que deriva de um Trabalho de Conclusão de Curso homônimo, analisar o modo como se estabelecem as condições para o desenvolvimento de relações afetivas e de consumo no processo de uso do *app* de relacionamento *Adote um cara*. Para tanto, nos orientamos a partir da seguinte problematização: diante das inovações tecnológicas e informacionais cujas consequências reverberam, pela modernidade, nos modos de constituição das relações sociais e do próprio sujeito, de que modo são constituídas as relações afetivas, para mulheres, por intermédio do uso do *app* de relacionamento *Adote um cara*?

Assim definidos os termos do investimento analítico aqui constituído, organizamos o capítulo da seguinte maneira: na primeira seção, discutimos, com mais vagar, o modo como se estabelecem as relações afetivas e sociais na modernidade líquida, destacando o papel da tecnologia como central nesse fenômeno. Na segunda seção, discutimos as características socioculturais do desenvolvimento e uso dos *apps*, aqui entendidos como aparatos tecnológicos e socioculturais os quais deslocaram o modo como se constitui a interação social, sobretudo, pela linguagem. Por fim, na última seção, procedemos à análise do *app*, tomando-o como “superfície de inscrição” dos discursos que moldam as práticas afetivas mediadas por *apps* na contemporaneidade, especialmente, no que tange aos interesses “da mulher” nos relacionamentos dessa natureza.

### **Modernidade líquida: um primeiro encontro com as ideias de Bauman**

No contexto atual, o individualismo e o consumo exacerbado imperam, não sendo estranho que as formas de relacionamento interpessoais também foram afetadas. Nesse sentido, Zygmunt Bauman (2001) explica em diversas de suas obras e categoriza o momento contemporâneo como “modernidade líquida”. Modernidade esta que teve seu início por conta de alguns fatores como a Revolução Industrial, a criação do trem a vapor e o crescimento do capitalismo,

pois estas situações trouxeram a possibilidade de os sólidos (relacionamentos, consumo, mão de obra, produção, dinheiro, dentre outros), agora, se transformarem em líquidos (volátil, desapegado, imediato, sem laços profundos, sem compromisso, o desejo como mola motriz para todas as atitudes, dentre outros), ou seja, isso deu uma visão totalmente diferente para o ser humano e uma sensação de falsa liberdade, tornando “tudo possível”.

De tal modo, pode-se destacar que este momento da história foi o que modificou a sociedade e o modo como se consome, se vive e se relaciona com o mundo e consigo mesmo. Para Bauman (2001, p. 13), com o desenvolvimento do capitalismo e o avanço das tecnologias que transformaram certezas sólidas em questionamentos líquidos, transformou-se também o modo como a sociedade vive e se comporta, emergindo, então, “o derretimento radical dos grilhões e algemas, suspeitas de limitar a liberdade individual de escolher e agir”. Logo, tem-se a impressão de que, o homem enquanto indivíduo senhor de seus gostos vem se tornando uma máquina, sem sentimentos, sem apegos, sem anelos ou virtudes.

Para se entender a relação homem/máquina, antes faz-se preciso refletir sobre o contexto dessa sociedade moderna e como ela se oferece como cenário para as inter-relações sociais. A tese de Bauman (2001) se assenta na ideia de que “ser leve é ser líquido”, isto é, que o líquido como variedade dos fluidos não se fixa em um espaço, ele não se prende a nada, nem mesmo ao tempo, sua maior característica é estar no fluxo. De tal modo, para o filósofo, em decorrência das mudanças oriundas da Revolução Industrial, os tempos são de espetáculo, e, a sociedade baseia-se, principalmente, na lógica do consumo e na realização de prazeres imediatos individuais, que veiculam em todas as mídias possíveis, constantemente, valores ligados ao estar, ter e parecer (palavras cujos sentidos são fugazes).

Comumente, no que se poderia denominar “modernidade sólida”, havia uma propensão mais totalitária à igualdade, com ações coletivas que fortaleciam o estado capitalista. No entanto, com o surgimento da modernidade líquida, cada indivíduo passou a ser mais flexível diante de situações como a inevitabilidade da morte, que dá à vida uma relativa efemeridade. Logo, o indivíduo precisava

se capacitar às incertezas do futuro, ou seja, com isso o coletivo não mais existia, transformando inevitavelmente a sociedade como um todo (MEDEIROS, 2008, p. 28).

Pode-se, de tal maneira, observar que, ao transformar e modificar até o cerne de suas estruturas e padrões, a sociedade também modificou seu modo de amar. Segundo postula Bauman (2001) o amor contemporâneo é líquido. Para o autor, o momento atual modificou as relações inter e intrapessoais de forma contundente, pois, nada é sólido no mundo moderno, onde as relações humanas na modernidade são marcadas principalmente pela efemeridade e a insegurança.

Nesse sentido, não seria de se impressionar o fato de que, atualmente, existem diversos meios que “trabalham” com aconselhamentos para relacionamento, nos quais o indivíduo visando driblar sua consciência que o inquieta, para fazer com que se sinta melhor com suas incertezas, vasculha colunas, blogs, sites e diversos outros locais nos quais possa encontrar informações de pessoas que lhe mostre que não está sozinho e nem é o único a se sentir assim, inseguros (BAUMAN, 2001).

### **Entre sentimentos transitórios e as questões da modernidade**

Esse paradigma moderno sobre o qual viemos tratando até aqui, foi o que corroborou para se pensar o que e como se define o amor, na atualidade. A celeridade das relações sociais, dentre as quais, as afetivas, se assemelham, por exemplo, com a dos leitores. Trata-se de aprender com a experiência dos outros leitores, reciclada pelos especialistas, ou seja, que é possível buscar ‘relacionamentos de bolso’ do tipo de que se ‘pode dispor quando necessário’ e depois tornar a guardar. Ou que os relacionamentos são como a vitamina C: em altas doses, provocam náuseas e podem prejudicar a saúde (BAUMAN, 2001). A questão do amor enquanto virtude e sentimento, para o autor, nestes tempos voláteis, é tão discutível que, para explicar como o amor funciona na sociedade moderna, dá o exemplo da cidade invisível de Leônia, de Ítalo Calvino. Controverso no uso dos termos amor e paixão, o autor descreve que o personagem desfruta paixão por coisas novas e diferentes, já

que, todas as manhãs, as pessoas daquela pequena cidadela acordam, colocam roupas novas, abrem latas novas em suas geladeiras novas e escutam músicas recém-lançadas.

Logo, mostrando que o amor (virtude que tudo suporta, não é ciumento, se entenece, busca sempre o melhor de todos, cresce com o convívio e o passar dos anos – conforme o caso em voga) é adverso e controverso à paixão (efêmera, sinônimo de fogo, caprichosa, uma vez que precisa ser atendida em seus pormenores e detalhes, rixosa, rebelde, insatisfeita). Esta última bastante deflagrada, vivida, explorada, atendida em seus muitos apelos, atualmente.

Assim, Bauman (2001) indaga que, mesmo todas as manhãs sendo recheadas de coisas novas, as lixeiras dos leonianos estavam repletas dos vestígios do ontem, uma vez que, as sobras de Leonia aguardavam pelo caminhão de lixo, ou seja, na visão do autor, os leonianos, na verdade, tinham como paixão, como busca incessante o recente, o novo.

Pode-se, então, entender que o mundo moderno e as relações sociais que se faz nele podem ser comparadas com o modo como os leonianos agiam, descartando tudo ainda que novo, para viver a ilusão do agora, como forma de fugir, escapar das consequências da passagem do tempo, da velhice, do adoecimento, da iminência da morte e sua inevitabilidade, pois, ter algo novo é bom, anima os sentidos.

Contudo, as lembranças, as relações, as virtudes, bem como os defeitos são todos trabalhados, moldados, modificados ou até salientados pelo tempo de convívio, tempo de uso, tempo para se moldar ou modificar atitudes e pensamentos. Gastar tempo, cuidar para que dure mais tempo, estreitar pelo viés do tempo, não é o que buscam muitos indivíduos adeptos dessa paixão pelo o que é novo.

Essa fluidez, sobretudo no modo de amar, está intrinsecamente ligada à forma como se consome, pois, pode-se observar que, a efemeridade com que o celular mais ágil, mobile, smart do momento, torna-se obsoleto em pouquíssimo tempo. E, da mesma forma como um celular é substituído quando da chegada de um modelo tido como mais moderno, mais novo e rápido, um laço criado pode ser substituído por outro mais interessante muito avidamente.

Conforme aponta Bittencourt (2012), em um mundo onde tudo é uma relação de “ter”, o que fica evidente é que, “as pessoas se tornam coisas que podem ser adquiridas, consumidas e descartadas ao gosto do usuário, bastando apenas que ele enjoje do parceiro, trocando-o por outro que aparentemente se demonstre como mais “interessante” no momento.”

Esta questão da avidez com que os aparatos, as pessoas como também suas relações consigo e com o próximo estão afloradas, contemporaneamente, tem reflexos na forma como a pessoa concebe seus valores, sua moral, sua ética, bem como, o valor que as pessoas têm ou não, nesse contexto. Cria-se, de tal maneira, um padrão, um modelo de estrutura relacional social sem laços, sem responsabilidade, compromisso, fidelidade, baseado no prazer, no ter, no ser, ainda que momentâneos, frívolos, voláteis. O importante é o agora. O futuro não existe. O novo traz afago às angústias do dia a dia. Seja um novo celular, um carro, ou um namorado.

Diante deste modelo de relação, viver é sinônimo de reinício, pois nada mais é feito para ser duradouro, uma vez que, as relações se tornam rápidas e quanto mais indolores, melhor. Assim sendo, esse contexto de se atender aos desejos de forma pronta e pontual até mesmo quando se estabelecem relacionamentos, verifica-se uma base propícia e peculiar para o desenvolvimento dos aplicativos de relacionamento (enquanto lugar onde tudo é possível e as relações são feitas e desfeitas de forma indolor e simples). Isto é o que será abordado na seção que segue.

### **Aplicativos de relacionamento e a mulher: um *date* reflexivo sobre a modernidade**

Conforme dito anteriormente, advindos da repercussão promovida pela Revolução Industrial, os avanços das tecnologias citados por Bauman (2001) alcançaram ambiente e base para estruturarem o surgimento da possibilidade de transformar de forma contundente como o indivíduo moderno se relaciona.

Essa volatilidade, essa fluidez, esse desmantelamento nas formas de relação, convívio, consumo e aceitação do eu responderam de forma gritante com o advento da criação da internet que, conforme explica Jerusalinky (2017, p. 16):

A internet transformou no indivíduo a sua forma de se relacionar, porque ela tem efeito nos modos discursivos de representarmos nossas experiências de viver. Basta clicar (palavra inexistente há pouco tempo) com nosso indicador para termos acesso à informação de bibliotecas às quais não teríamos como chegar ou à previsão do clima de amanhã em uma cidade do outro canto do mundo.

A ideia de que a informação exacerbada que a internet evidencia, promove, dispõe, intoxica e cria nos muitos indivíduos que dela faz uso, uma espécie de dependência, uma vez que, a velocidade atroz com que se recebe informação, modifica também a forma como se sente, se concebe, se percebe, se vive o mundo. Nesse sentido, a informação é recebida de uma forma tão rápida que, no momento em que acontece o fato ou ação, muitos ao redor do mundo a recebe, logo, os indivíduos que “navegam” na rede mundial de computadores ficam expostos, todos os dias, a milhões de imagens, bombardeados por trilhões de notícias, em um curto espaço de tempo.

Jerusalinky (2017, p. 14) explica que, quanto mais expostos a essa velocidade voraz, esses bombardeios sensoriais vão saturando o sistema perceptivo, ou seja, isso modifica, literalmente, o modo como tudo o que se recebe, chega até os olhos e ouvidos do receptor de tal conteúdo ou informação, isto “porque passamos a carecer do tempo necessário para elaborar o percebido jogo entre esquecimento e memória”.

Assim, pode-se evidenciar que, individualismo e consumismo exacerbados são apenas alguns dos muitos problemas que afetam o contexto atual imerso na modernidade líquida, sendo assim, a forma como os usuários se manifestam em plataformas como as de relacionamento, focando apenas em prazeres momentâneos e relacionamentos de uma noite, é apenas um reflexo da forma como se vive enquanto sociedade.

Fernandes e Sena (2019) afirmam que, em tempos como os de hoje, no qual smartphones são como extensões do corpo humano,

sendo que ainda se estuda a fremente dominação de aplicativos nas redes sociais, o amor como sendo romântico se vê, agora, em um contexto totalmente diferente e muito pouco favorável. Amor este o qual Bauman (2004, p. 10) define como:

[...] a definição romântica do amor como ‘até que a morte nos separe’ está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização. Mas o desaparecimento dessa noção significa, inevitavelmente, a facilitação dos testes pelos quais uma experiência deve passar a ser chamada de ‘amor’: Em vez de haver mais pessoas atingindo experiências às quais nos referimos com a palavra amor, expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de ‘fazer amor’ [...].

De tal modo, pode-se pensar de que modo tem os aplicativos de relacionamento promovido essa conotação entre ‘noite de amor’ com encontro ocasional para se fazer sexo com o verdadeiro conceito de amor em tempos de esfacelamento das relações sociais frementes.

Em aplicativos de relacionamentos as plataformas possuem características ímpares, isto em virtude de funcionarem como uma vitrine na qual se pode informar medidas, características físicas, localização, dentre outras. Informações todas visando conquistar o cliente para que ele “efetive” a compra do produto nela exposto, para que esse leve “produto” para casa.

Do que isso se difere de uma plataforma de compras de roupa virtual, por exemplo? Esta questão é evidenciada por Bauman (2004) quando afirma que, nos relacionamentos atuais, os parceiros amorosos se tratam como produto, prontos para serem consumidos, e, logo após seu uso, descartados, como no exemplo dado acerca dos habitantes da cidade de Leonia.

Nesse sentido, acerca desta percepção de efemeridade e consumo até nas relações importa entender que, dentro de aplicativos/sites de relacionamento como o Adote um cara, por exemplo, ao se construir um perfil, ali dentro de tal aplicativo/plataforma, se pensa de forma altamente racional, pois ao se registrar, o usuário constrói

uma “versão computadorizada de nós mesmos”. E, de tal modo, o usuário de dado aplicativo de relacionamento:

Mobiliza esforços de síntese e de comodização. Como se anunciar da melhor forma? Como se diferenciar nos vastos catálogos em que estes sites e aplicativos se transformam? Como traduzir iconograficamente o melhor de si? [...] com as transformações nas esferas familiares e no modo como o amor se dá, nessa modernidade, tornam propício e atrativos os cenários ofertados em aplicativos de relacionamento. A forma acelerada como vivemos, a exigência em sermos aventureiros, exigências intensas no mercado de trabalho somado a um cenário cheio de ansiedades, violência urbana e urgências emocionais, cria um cenário perfeito para amores a distância, fugazes e passageiros (PELÚCIO, 2017, p. 311).

Assim sendo, é neste cenário que está inserido o aplicativo/site de relacionamento Adote um cara, de origem francesa, criado por dois amigos para ajudar uma amiga a se relacionar de forma mais fácil com o sexo oposto. Valendo lembrar que, o referido aplicativo/site investe pesado em sua publicidade, alegando dar protagonismo à mulher, tornando-a o centro das atenções, o que difere dos demais deste mesmo nicho.

Aplicativos que vendem até mesmo relacionamentos são resultado do cenário social, econômico e cultural do momento, pois, eles não existem por si mesmos, mas em virtude de que há usuários que, assim como aqueles que não se importam com qualidade do produto ou sua origem, não dão relevada importância para durabilidade, fidelidade, qualidade nos relacionamentos que lá nascem, visto que, uma vez que, nas últimas décadas, mesmo após diversos avanços e evoluções no âmbito da compreensão da sexualidade, ainda é possível ver que há diferentes comportamentos impostos pela sociedade para os gêneros masculinos e femininos (NOGUEIRA; SILVA; SILVA, 2017, p. 6).

Logo, verifica-se que, há poder de escolha. Fato que, na atualidade, tem sido dado ênfase mais em se poder escolher como forma de exercício de poder do que se optar por qualidade: seja no que se consome, seja nas relações que se estabelecem, seja no conteúdo que se pretende adquirir nos meios sociais.

As pessoas querem opinar, querem compartilhar, querem ser o centro das atenções, não se importando mais com o outro, logo, optam crendo que o fazem como forma de exercer o poder que detém frente às várias situações cotidianas. Optar, claro não é o problema. Nem exercer o poder de escolha. O problema estaria em se optar por algo sem qualidade, efêmera, eivada de ausências: sem responsabilidade, sem lealdade, sem laços, sem tempo para promover aquisição, transformação.

Acerca do dar poder à mulher, sobretudo à forma como ela concebe sua sexualidade Nogueira, Silva e Silva (2017, p. 6) destacam que, “o gênero masculino sempre foi dotado de maior liberdade para a exposição e realização de sua sexualidade, enquanto o gênero feminino foi, e ainda é, reprimido, tendo sua sexualidade subordinada à dominação masculina”.

Por esse motivo, o comportamento da mulher quando em aplicativos de relacionamento são, por alguns, visto com maus olhos, como se a mulher que está à procura de um parceiro em locais como esse não possuísse valor.

Acerca deste pressuposto Giddens (1993) assinala que, a libertação da sexualidade feminina está, historicamente, ligada à promiscuidade, isto porque tem-se a sensação quase que latente de que a sexualidade masculina representa uma necessidade para a manutenção da sua saúde física.

Embora essa questão seja fato, é importante ressaltar que, com as crescentes evoluções advindas após os anos 60, as mulheres passaram a não mais serem submissas e tomaram postura de contestação perante a dominação masculina, com a revolução vinda a partir do surgimento da pílula anticoncepcional que deu início a uma visão totalmente diferente do sexo apenas como “prática do sexo da necessidade de se estar casada”. Mudanças tais que tornaram possíveis liberdades como as que se vê em aplicativos como o Adote um cara. Assim, embora imperfeita e um pouco longe do ideal, a evolução tem feito sua parte. (NOGUEIRA; SILVA; SILVA, 2017, p. 7).

## ***Adote um cara: entre curtir e compartilhar relações sociais afetivas na modernidade***

Conforme salientado nos estudos até aqui, tem a internet facilitado para a fluidez dos relacionamentos entre indivíduos, isto em virtude da velocidade e do modo como possibilita e disponibiliza a informação na palma das mãos. Aspectos que muito modificará, sem dúvida, a forma de se relacionar na modernidade.

De acordo com Nogueira, Silva e Silva (2017, p. 311), os aplicativos de relacionamento são então plataformas “para fins de relacionamentos amorosos/sexuais que integram um complexo campo, no qual a dinâmica da vida contemporânea está pautada pela aceleração do tempo, maior exigência no campo do trabalho e a sua flagrante precarização”.

Como já citado anteriormente, o aplicativo Adote um Cara, criado pelos franceses Manuel Conejo e Florent Steiner, em 2008, oportunizou não apenas sanar o problema de relacionamento de duas amigas, mas, propôs uma temática totalmente diferente, uma vez que, promove a mulher como sendo o foco e centro de todas as atenções, sobretudo, das ações quando efetiva buscas e opta pelo “cara”.

Uma vez que o usuário opte pelo referido aplicativo, precisa buscá-lo no *Google Play*. Em tal portal de escolha para download de ferramentas e aplicativos, registra-se que, foi tal plataforma, o primeiro site de relacionamentos a dar o poder de escolha às mulheres. Tanto que em tal portal, as usuárias são convidadas a dar o primeiro passo da relação.

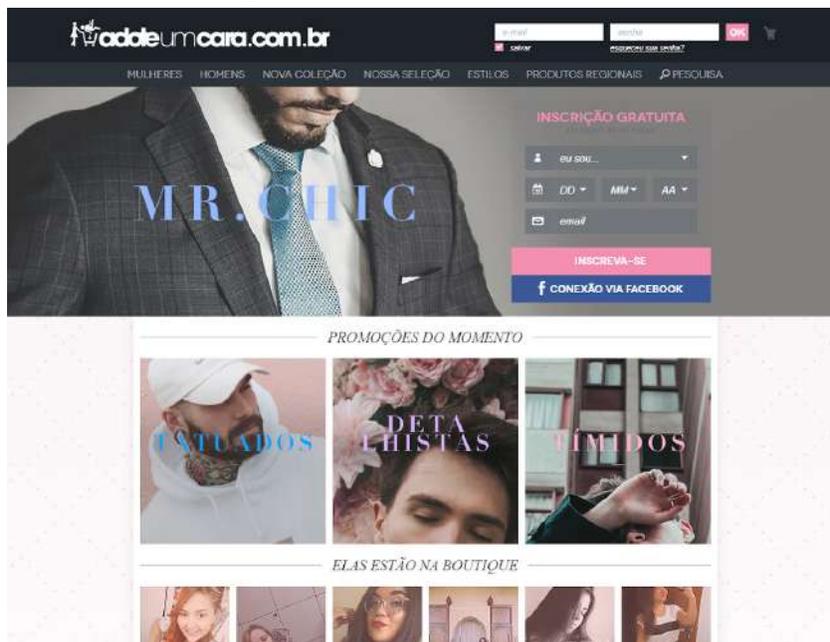
Tudo acontece de forma bem-humorada, dando possibilidades às usuárias em tanto colocar um ou mais perfis em seus carrinhos, ou aceitar os charmes de seus pretendentes, autorizando-os assim, a conversar com elas. Todo o poder de escolha está nas mãos das mulheres. Os homens, entretanto, não ficam de fora: eles podem utilizar seus “charmes” para chamar a atenção das usuárias e mostrar que estão interessados no perfil delas, podendo conversar somente se forem aceitos pelas usuárias chamadas para conversar (GOOGLE PLAY, 2020).

Dessa forma, em tal aplicativo de relacionamento, é proposta uma experiência agradável para os dois lados: as mulheres não são bombardeadas de mensagens, os homens conseguem conversar apenas com usuárias que já mostram um primeiro interesse em seus perfis (GOOGLE PLAY, 2020).

De acordo com o portal que disponibiliza o Adote um cara, em 2017, esta plataforma já era consolidada como o aplicativo mais possuído pelas mulheres francesas. No mesmo ano, mais de 200.000 casais foram criados através daquela plataforma (GOOGLE PLAY, 2020).

Acerca de sua interface, pode-se verificar na figura 1, a seguir, que se mostra totalmente dinâmica, lembrando um site de compras online, algo que o aplicativo usa ao seu favor para brincar até mesmo com “características de produtos” quando se refere ao sexo masculino.

**Figura 1** - Interface do site Adote um Cara



Fonte: Adote um cara. Disponível em: <https://www.adoteumcara.com.br/>.  
Acesso em: 12 abr. 2020.

Nesse sentido, este aspecto do formato de aplicativos enquanto pontes de possibilidades, Friedrich (2017, p. 40) assinala que, “os

diversos usos possibilitados pelos aplicativos os tornaram um importante meio de aproximação das organizações com seus públicos. Pois, eles permitem o compartilhamento de conteúdo diretamente com os usuários, além de notificá-los quando há informações importantes a serem conferidas”.

Então, conforme assinala Jerusalinky (2017), aplicativos de relacionamentos se caracterizam e se estabelecem em virtude do fato que, trazerem a velocidade de consumo instantâneo proveniente da modernidade líquida. E, seu uso coloca o indivíduo em uma grande e delicada transformação social, uma vez que tem modificado o modo como se constitui os limites e horizontes, o modo como o indivíduo se relaciona vai se transformando.

Acerca de plataformas de relacionamento e suas consequências, Melo *et al.* (2016) salientam que, tais aparatos midiáticos realizam a autopromoção que evoca uma falta de profundidade nas conversas, sendo estas, segundo os autores, algumas das principais consequências negativas do mundo virtual.

Parece que precisamos praticar o desapego e a intensidade que se tornou algo descartável e com prazo. [...] Ao contrário de que antes apenas um bom papo bastaria para uma primeira interação pessoal, a quantidade de serviços disponibilizados pelos aplicativos, como imagens e vídeos, trazem a necessidade de aparentar principalmente uma beleza exterior, que se encaixe em padrões, para conseguir uma simples paquera, um elogio, uma curtida (MELO *et al.*, 2016, p. 2).

Os aplicativos apenas propiciam, no entender de Bauman (2004, p. 18), na verdade, a promessa de aprender a arte de amar. Em tais plataformas isto não passa de oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço.

Desde modo, ao se observar a imagem proposta na Figura 1, na qual os indivíduos do gênero masculino se colocam a venda como

produto, exibindo características que evocam mais o parecer, o ter em detrimento do ser.

Logo, isto acontece exatamente como afirmado por Pelúcio (2017), pois quando o usuário estabelece o perfil em aplicativos de relacionamento, o faz de forma racional e meticulosa, logo, cada usuário, de fato, pense bem ao criar seu perfil, para “se vender” da melhor forma.

Para compor os perfis nos aplicativos citados, escolhi cuidadosamente as fotos, selecionadas a partir de minucioso exercício reflexivo/imersivo por meio do qual avaliei como desejava me mostrar para os outros. Usei toda a possibilidade iconográfica que aqueles aplicativos me ofereceram. Valendo-me da mesma linguagem publicitária, enxuta, quase slogans pessoais, acionadas pelos homens que se cadastram ali. Aprendo com eles. No disputado mercado dos afetos on-line somos incitados a constituir um “eu virtual” competitivo, o que implica em saber se diferenciar a partir da criatividade textual e de certa convencionalidade corporal, a fim de obter um número maior de admiradores e, assim, lograr nossos intuítos difusos (PELÚCIO, 2017, p. 312-313).

Sendo assim, ao se navegar na página do referido aplicativo/plataforma, verifica-se que se tenta proporcionar às usuárias a falsa sensação de que estão nitidamente comprando mais uma bela roupa para compor um look incrível.

Observam-se no Adote um cara as abas “barbudos, tatuados, gaúchos, cabeludos e etc.”, como se pode verificar na Figura 2, a seguir:

**Figura 2** - Seções de homens do aplicativo Adote um Cara



Fonte: Adote um cara. Disponível em: <https://assets.almanaquesos.com/wp-content/uploads/2015/12/adote-um-cara.jpg>. Acesso em: 12 abr. 2020.

Verifica-se portanto que, com o surgimento de novas mídias na internet, surgiu também uma preocupação para os profissionais da comunicação, uma vez que faz-se necessário, urgentemente, modificar as formas de como atingir o público-alvo, necessitando de maneiras mais inovadoras para, de tal modo, cativar este público (habitado em consumir de forma mais rápida e veloz) (CARVALHO, 2006, p. 13).

Logo, em se tratando de formas para atrair e fidelizar o público-alvo, aspectos do marketing passa a ser de suma importância.

De acordo com Philip Kotler (2000), existem duas vertentes: uma que compreende o processo social onde pessoas ou grupos de pessoas obtêm aquilo de que necessitam e o que desejam com a criação, oferta e livre negociação de produtos e serviços de valor com outros e outra que o vê por uma ótica gerencial na qual o processo de planejar e executar a concepção, a determinação do preço, a promoção e a distribuição de ideias, bens e serviços para criar trocas que satisfaçam metas individuais e organizacionais.

Logo, ao se observar o modo como a plataforma estudada aborda em suas propagandas as características específicas de acordo com o que público-alvo mais gosta, corrobora com os pressupostos elencados por Kotler (2000) acerca do fazer do marketing, na modernidade.

Observando-se o aplicativo de relacionamento apontado nesta pesquisa pode-se alcançar que, por possuir um público feminino em grande número, o aplicativo faz exatamente uso de gostos e preferências deste gênero para chamar a atenção da mulher, usando de propagandas que se assemelham a liquidação de vestuário, por exemplo, com saldões fazendo uso de termos familiares para este público como “edição limitada”, comparando o homem/produto com uma peça de roupa, bolsa ou sapato.

Esta artimanha nada mais é que um marketing muito bem trabalhado, assim como assinala Carvalho (2006, p. 3), pois, afinal, o papel dos meios de comunicação na sociedade, nada mais é como formas de se “identificar as necessidades e desejos dos indivíduos e dessa forma trazer-lhe bem-estar no contexto em que se encontra, através dos vários tipos de ações de marketing, como o marketing ambiental, institucional, de relacionamento com o cliente, etc.”.

Ainda, pode-se analisar na Figura 4 que, além das propagandas elaboradas usando gostos e familiaridades do público feminino, o aplicativo de relacionamento ainda usa, de forma muito eficaz, gatilhos mentais, palavras como “ofertas” e “carinho”. Estas empregadas para associar dois eventos, nos quais, um irá alertar e chamar a atenção do usuário, e, o outro, irá trazer uma lembrança de conforto ao receptor de tal mensagem.

Sobre gatilhos mentais, Ramos (2006) explica que, configura-se em uma técnica que usa algumas palavras que causam impacto sobre o indivíduo, levando-o a uma ação. Na Figura 4 é possível ver as ofertas mostradas no site, onde ele usa de forma muito eficaz gatilhos mentais para levar o usuário a se cadastrar nas promoções e criando assim interações entre os mesmos.

Figura 3 - Propagandas feitas em Adote um cara



Fonte: Adote um cara. Disponível em: [https://miro.medium.com/max/1838/1\\*bXkO8VNOgYJeNEu0JbAooA.jpeg](https://miro.medium.com/max/1838/1*bXkO8VNOgYJeNEu0JbAooA.jpeg). Acesso em: 12 abr. 2020.

Outro fator evocado nas interfaces do aplicativo estudado, que remete a forma como o modo de consumo, na modernidade líquida, afetou a forma de amar entre indivíduos, são as “ofertas imperdíveis” e propagandas utilizadas dentro do aplicativo.

Como também pode ser verificado na figura 4, a seguir, evoca o que consideram Santos e Cândido (2017, p. 7) que “se um produto ou serviço é anunciado, existe por trás desse anúncio uma expectativa de venda como forma de obter lucro sobre algo [...]. Mas, nesse

mesmo anúncio está contida a ideologia capitalista, que promove a venda do produto ou serviço por um valor maior que o custo de produção, a fim de obter ganhos financeiros”.

Assim sendo, o referido aplicativo de relacionamento, possivelmente, investe em “promoções” e propagandas fantasiosas para objetificar o homem, trazendo a ele o rótulo de produto, como uma edição ilimitada, por exemplo, ou saldões e até mesmo candidaturas, fazendo uma mescla de momentos de eleições com seus “produtos”. Ainda que contenha humor, nada mais capitalista do que tal estratégia.

Esta questão acerca das estratégias da Publicidade e Propaganda observadas na figura 4 concordam com os conceitos levantados tanto por Fernandes e Sena (2019) quanto por Bauman (2004) apresentadas anteriormente, que apontavam para o fato de ter o consumismo exacerbado afetado os relacionamentos afetivos, uma vez que, verifica-se também em outras plataformas de redes sociais e aplicativos de paquera essa objetificação, nas quais parceiros amorosos se tratam como mercadorias descartáveis, o indivíduo agora se apresenta como verdadeiro item a venda em uma vitrine.

Ainda, conforme salienta Carvalho (2006), esta definição das muitas estratégias da publicidade e propaganda que empregam o conceito de que, qualquer forma remunerada de apresentar ou promover produtos, serviços e marcas, feito por um patrocinador claramente identificado e veiculada nos meios de comunicação (desde o rádio, televisão, cinema, revista, jornal, outdoor, internet, dentre outros), não difere do elaborador do aplicativo estudado quando o usuário estabelece seu perfil e preenche seu cadastro visando um fim tal.

Concordam com este aspecto de se elencar características específicas para promover, vender, atrair e fidelizar “clientes” Moreira e Souza (2016, p. 8) definem que, através do “uso de recursos como fotografias, citações e pequenas biografias, os usuários criam e reforçam um status quo sobre eles mesmos. Esses reforços identitários, porém, não podem ser tomados como algo garantido. A identidade criada e mostrada por um perfil não necessariamente corresponde à realidade, podendo ser apenas um recorte da mesma”.

Acerca das inerências do aplicativo, ao se cadastrar, o usuário preenche uma extensa lista com suas características, preferências, gostos e procura, de forma racional, criar um perfil que “venda bem” a si mesmo. Desta forma, ao comparar com os conceitos citados anteriormente do que é a publicidade, marketing e como estes preceitos são utilizados para a venda de um produto, pode-se, então, dizer que, ao criar um perfil, o usuário se coloca à disposição no aplicativo.

A título de exemplificação, torna-se possível ao usuário se assemelhar, por exemplo, a uma bolsa colocada em uma vitrine, com uma vendedora ao lado, falando para seu cliente das suas melhores qualidades, para que este nos leve para casa. Sendo, consecutivamente, a bolsa, os usuários, a vendedora, o perfil, a página de visita e o consumidor final são as mulheres que estão ali para comprarem o produto.

*Adote um cara* promete dar visibilidade e poder à mulher, isto pelo contato entre as usuárias e os buscadores por tal aplicativo, no qual se efetiva quando um dos usuários dá o famoso “match” para iniciar uma conversa. É necessário também que a mulher aceite a chamada para a conversa. Assim sendo, pode-se verificar que, a interface do aplicativo estudado e toda sua propaganda aludem divulgar e usar facetas para agradar o público feminino, no entanto, o aplicativo funciona como qualquer outro, no qual os dois usuários precisam se “aceitar” para, só então poder iniciar a conversa, a mulher ainda é colocada também como produto.

Pode-se compreender, como dito anteriormente, que as transformações pelas quais passou a sociedade mundial, a partir de dado momento histórico, reflexo sobretudo no comportamento e na forma estrutural das pessoas, na contemporaneidade. Ao se estudar e analisar o *Adote um cara* verifica-se que, todo o aplicativo é postulado visando vender algo, que no caso são pessoas. Estas evidenciando o que têm, o que parecem ter, meticulosamente, para promover o aplicativo enquanto virtual de encontros entre pessoas.

É possível afirmar que as definições do fazer marketing de Kotler (2000) são agora utilizadas para vender não apenas produtos, mas também para a venda de pessoas, procurando as melhores formas, criando as melhores promoções para este público, ou seja, como

aponta Pelúcio (2017) ao criarmos perfis em sites buscamos colocar apenas nossas melhores qualidades. E no que isto se difere de um produto exposto em uma vitrine, sendo apresentado a um cliente, com uma vendedora apontando as melhores qualidades do mesmo? Essa hipervisibilidade e hipervalorização são pressupostos elencados por Flach e Deslandes (2019). E, a questão da versão computadorizada promovida em aplicativos de relacionamento como o estudado fora proposta por Pelúcio (2017). Bem como também concordam que, quando os idealizadores do Adote o cara “promovem” os perfis dos usuários, o fazem com o objetivo claro de evidenciar aspectos elencados pelo usuário que cria seu perfil de forma racional, voltada para um determinado fim, com defendido nos argumentos de Jerusalinky (2017).

Logo, as paixões, as necessidades são frementes, caprichosas, a ponto de coisificar, objetificar pessoas a ponto de se tornarem também produtos a serem consumidos, usados, e, com a mesma velocidade com que são adquiridas, descartadas. E, no aplicativo de estudo, em virtude do apelo evocado por meio de palavras como carinho, escolha, revelam o que pressupõe Ramos (2006).

Esta percepção fica evidenciada quando se observa a naturalidade com que o homem disponível em tal plataforma de relacionamento é colocado na vitrine enquanto um produto que evidencia o ter, o parecer, o aplacar as necessidades do agora, a possibilidade do novo segundo aponta Bittencourt (2012). Essa percepção acerca do gênero é discutida no estudo de Nogueira, Silva e Silva (2017), bem como no de Giddens (1993).

De tal modo, ao se levantar as características, os modos e as faces de um aplicativo de relacionamento, a saber, o Adote um cara, pode-se alcançar que, tal plataforma virtual expõe seus usuários da mesma forma como as lojas virtuais alocam seus produtos numa vitrine virtual. De tal modo, essa coisificação, essa objetificação são pressupostos tanto nos estudos de Fernandes e Sena (2019) quanto por Bauman (2004).

Analisando-se as interfaces do referido aplicativo, verifica-se que, assim como a PP, a propaganda tem como estratégia vender, promover, evidenciar, motivar, impelir o público-alvo a determi-

nadas finalidades como adquirir um bem, um produto, um cara, no caso. Bem como assinala Moreira e Souza (2016).

Embora o aplicativo aluda ao empoderamento feminino, e, possibilite à mulher usuária daquele aplicativo, efetivar escolhas, ser respeitada quando não quiser efetivar conversas, analisar várias opções de homens “produtos” do aplicativo, muitas vezes, torna-se ela também um produto.

Ou seja, da mesma forma que o homem necessita se vender da melhor forma, a mulher no momento de criar seu perfil também se coloca em posição de produto, a plataforma apenas a tem como seu público alvo, usando formas lúdicas e de gatilhos para fazer de forma assertiva uma publicidade que a atinja. No entanto ela é feita de objeto a ser levado para casa, da mesma forma que seu semelhante, dando a falsa sensação de que ela de fato tenha poder.

### **Enfim, a sós: ou novas possibilidades**

Uma vez estabelecidas às transformações, no indivíduo, a partir da Revolução Industrial como proposto por Bauman (2001), pode-se alcançar que estas exerceram reflexos e consequências em como o sujeito se constitui nas relações sociais afetivas, nos dias atuais.

Então, realizado o estudo e a análise do aplicativo *Adote um cara*, verifica-se que, conforme apontado nos estudos de referência, as incertezas, a inevitabilidade da morte, junto com o crescimento do comportamento consumista exacerbado, a busca pelo novo, a liquidez do que antes era sólido. Logo, a forma como se consome, a forma como se valora coisas e mercados e pessoas seriam os aspectos que teriam levado pessoas a verem seus relacionamentos afetivos como produtos.

Ainda, o consumismo, o avanço tecnológico, a ascensão da internet e de plataformas virtuais, bem como questões de violência, abandono se configuram em formas que repercutem na concepção de que pessoas e sentimentos são também bens consumíveis, e, de tal forma, descartáveis, alcançando a ideia de serem os relaciona-

mentos voláteis, mediados e midiaticados por aplicativos de relacionamentos, como o Adote um cara, por exemplo.

Desta forma, pode-se alcançar que, o papel da mulher como protagonista nas relações sociais afetivas dentro de aplicativos de relacionamento, pelo menos em se tratando do aplicativo estudado, tem-se a “impressão”, ou melhor, se possibilita a impressão de que a mulher tem poder para fazer escolhas quando opta por relacionar-se de forma virtual em tal plataforma.

Assim, quanto ao objetivo de se compreender de que forma o sujeito se constitui nas relações sociais afetivas dentro de aplicativos de relacionamento, nos dias atuais, a pesquisa verifica que, plataformas de relacionamento lançam mão de estratégias de marketing, somadas às consequências oriundas das transformações na sociedade a partir do capitalismo, do consumismo, da comunicação de massas pela internet, para efetivar o que para muitos tem sido forma de se estabelecer relação social.

Sobretudo, quanto ao *Adote um cara*, verifica-se que, embora tenha-se a opção e o poder de escolher relacionar-se de forma virtual fugindo, muitas vezes, dos reveses da vida, concordam com os pressupostos levantados nos estudos de referência, uma vez que, o homem tem sido tornado produto, há um esfacelamento da estrutura relacional entre indivíduos de forma que se deseje relacionamentos sem compromisso, sem responsabilidade, sem autenticidade, aumentando, assim, a procura por aplicativos como o Adote um cara.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2001. Disponível em: <https://farofafilosofica.files.wordpress.com/2016/10/modernidade-liquida-zygmunt-bauman.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. 2004. Disponível em: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/61478825/BAUMAN\\_Z\\_Amor\\_L\\_237\\_quido20191210-86230-b695k0.pdf?1576025196=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DBAUMAN\\_Z\\_Amor\\_L\\_237\\_quido.pdf](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/61478825/BAUMAN_Z_Amor_L_237_quido20191210-86230-b695k0.pdf?1576025196=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DBAUMAN_Z_Amor_L_237_quido.pdf). Acesso em: 9 abr. 2020, às 18h33min.

BITTENCOURT, Renato Nunes. **Do amor socrático ao amor líquido**. 2012. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/download/1547/2805>. Acesso em: 29 de maio 2020, às 22h41min.

CAMPOS, Jefferson Gustavo dos Santos. O museu Casa de Portinari e(m) conexões da rede: língua(gem), sociedade e as (não tão) novas tecnologias como estatuto do acontecimento. **Revista Interfaces**, Guarapuava, v. 10, n. 2 (2019), p. 165-180. Disponível em: [https://revistas.unicentro.br/index.php/revista\\_interfaces/article/viewFile/6044/4134](https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/6044/4134). Acesso em: 9 ago. 2020.

CARVALHO, Alessandra Sena de. **Publicidade na internet**: Vantagens de anunciar na web para atingir públicos segmentados. 2006. 59f. Monografia (Bacharelado em Publicidade e Propaganda). Centro Universitário de Brasília: Brasília, DF. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1711/2/20266828.pdf>. Acesso em: 26 maio 2020, às 01h48min.

CASTELLS, Emanuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

FERNANDES, Ricardo; SENA, Patricia Rakel de Castro. O (des)interesse no amor romântico em tempos de aplicativos de paquera. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 45, p. 146-163, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/view/79612>. Acesso em: 09 abr. 2020, às 19h07min.

FLACH, Roberta Matassoli Duran; DESLANDES, Suely Ferreira. Abuso digital ou prova de amor? O uso de aplicativos de controle/monitoramento nos relacionamentos afetivo-sexuais. 2019. **Cadernos de Saúde Pública** - DOI: 10.1590/0102-311X00060118. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v35n1/1678-4464-csp-35-01-e00060118.pdf>. Acesso em: 10 out. 2019, às 20h17min.

FRIEDRICH, Luíza de Carvalho. **A mercantilização dos relacionamentos no contexto da midiaticização**: Análise do aplicativo Tinder. Monografia (Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017; Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/169493>. Acesso em: 24 março 2020.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP, 1993.

GOOGLE PLAY. **Adote um cara**. 2020. Disponível em: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.adopteunmec.androidbr>. Acesso em: 13 jun. 2020, às 14h02min.

JERUSALINSKY, Julieta; BAPTISTA, Angela. **Intoxicações eletrônicas**: o sujeito na era das relações virtuais. Salvador: Ágalma, 2017.

KOTLER, Philip. **Administração de Marketing**: a edição do novo milênio. 2000. Disponível em: <https://biblioteca.isced.ac.mz/bitstream/123456789/959/1/PDF-Marketing-Kotler-2000.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2020, às 17h24min.

MELO, Fernando Nicolas de Araújo; MACIEL, Larissa Emanuelle Pereira do Vale; CARLOS, Pedro Víctor do Vale; SANTOS, Joseylson Fagner dos. **It's a Match**: uma análise das mudanças sofridas pelas dinâmicas de relacionamentos através do aplicativo Tinder. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Caruaru - PE – 07 a 09/07/2016. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-1714-1.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2020, às 14h11min

MOREIRA, Stéphanie Gonçalves de; SOUZA, Victória Régia Pontes. **A liquidez da sociedade pósmoderna**: uma análise das relações sob a perspectiva do Tinder. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo SP – 05 a 09/09/2016. Disponível em: [http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/44643/1/2016\\_eve\\_sgsousa.pdf](http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/44643/1/2016_eve_sgsousa.pdf). Acesso em: 29 maio 2020, às 21h59min.

MEDEIROS, Rosângela de Araújo. **A relação de fascínio de um grupo de adolescentes pelo orkut**: Um retrato da modernidade líquida. 2008. 155f. Dissertação (Mestrado em educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-18062008-150730/en.php>. Acesso em: 26 maio 2020, às 00h56min.

NOGUEIRA, Maria Francisca Magalhães; SILVA, Rose Mendes; SILVA, Thálita Teles Nascimento. 2017. **Onde está meu crush?** Interação via mídias locais e cibersexualidade feminina no Happn. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/panorama/article/view/5587/3065>. Acesso em: 13 maio 2020, às 13h23min.

PELÚCIO, Larissa. **Afetos, mercado e masculinidades contemporâneas**: notas iniciais de uma pesquisa em aplicativos móveis para relacionamentos afetivos/sexuais. 2017. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/526/212>. Acesso em: 13 jun. 2020, às 12h01min.

RAMOS, Flávia Sandri. **Técnicas de persuasão utilizadas na comunicação como ferramentas em vendas, marketing e publicidade**. 2006. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1357/2/20166942.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2020, às 04h11min.

SANTOS, Anderson Inácio dos; CÂNDIDO, Danielle. **Por um conceito de Propaganda e Publicidade**: divergências e convergências. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso

parated by a stem. *n.*  
cross from. —op'po-

an opposing or being  
ty. 3. anything that  
olitical party oppos-

(see OB-) + *primere*,  
on the mind, spirits,  
own by the cruel or

*res'sor*, *n.*  
1. an oppressing or  
that oppresses. 3.

1. hard to put up  
3. causing physi-

*es'sive-ly*, *adv.* —

*adj.* 1. expressing  
g opprobrium; in-

*opprobare*, to re-  
to shameful con-  
shame.  
to make a choice.

< L. *optare*, to  
as the mood in  
mood or a verb

], of the eye or  
sense of sight;  
help in seeing.

makes or sells  
ents.  
as sing.], the  
and vision.  
*optimus*, best],  
vails over evil

# ORGS.

**Orator**, *n.* [*pl.* -*ORATORS*]  
Eng. *orator*, *n.* [pl. -*ORATORS*]  
societ. *orator*, *n.* [pl. -*ORATORS*]  
suppl. *orator*, *n.* [pl. -*ORATORS*]  
organized in

**orange**

**o-ran-ge**

man +

found o-

also o-ra-

**o-rate** (ô-

to make o-

a humorou-

**o-ra-tion** (ô-

formal speed

**or-a-tor** (ôr'â-

oration. 2. an

**or-a-to-ri-o** (ô-

small chapel:

Rome], a long,

a religious them-

**or-a-to-ry** (ôr'â-to-

*toria*]. 1. skill in

pray], a small cha-

**or'a-tor'i-cal**, *adj.* —

**orb** (ôrb), *n.* [*<* L. *orbis*]

2. any heavenly sph-

[Poetic], the eye or eye-

**or-bic-u-lar** (ôr-bik'yô-

circle], 1. in the form of

and flat, as a leaf. Also

**or-bit** (ôr'bit), *n.* [*<* L. *orbita*]

socket. 2. the path of a

satellite in its revolution

the range of one's activity

in an orbit (sense 2). —*or'bit*

**or-chard** (ôr'chêrd), *n.* [*<* L. *orchis*]

*geard*, enclosure], 1. an area

trees are grown. 2. such trees

**or-ches-tra** (ôr'kis-tra), *n.* [*<* L. *orchestra*]

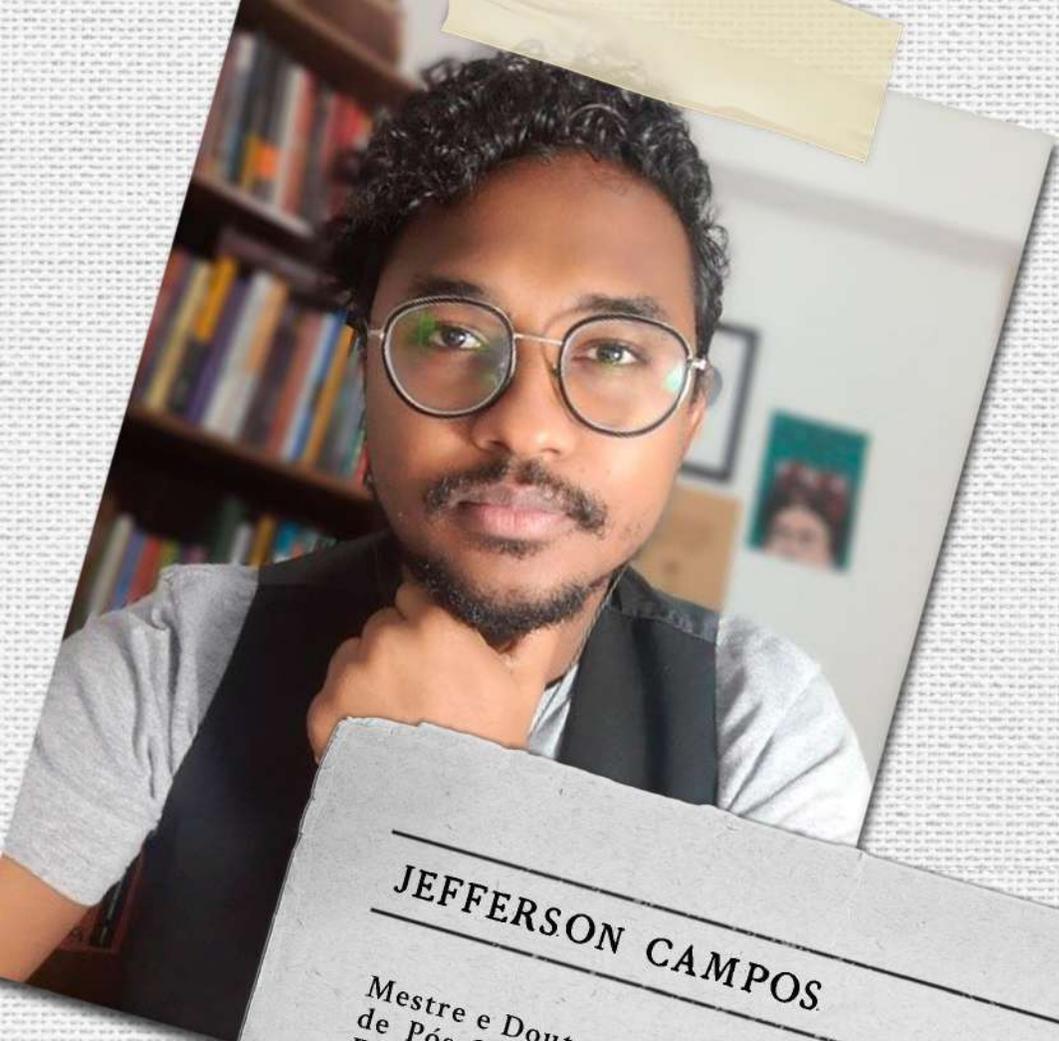
for the ch-





## MARCELE AIRES FRANCESCHINI

Possui Graduação em Jornalismo pela UEL (1998); Especialista em Literatura Brasileira - UEL (1999). Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada - USP (2003). Doutorado em Literatura Brasileira - USP (2009). Desde 2011, atua como docente na graduação do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Também é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá. Líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC/UEM) e do Programa de Extensão Outras Palavras (POP/UEM).



## JEFFERSON CAMPOS

Mestre e Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM-Capes). É pesquisador do Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM (GEDUEM/CNPq), do Grupo de Pesquisa e Extensão sobre Gêneros, Discursos e Comunicação na Amazônia Ocidental, da Universidade Federal de Rondônia (HIBISCUS/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Linguagem e Racismo da Universidade Federal do Sul da Bahia (GPLR). São temas recorrentes de suas pesquisas: leitura, memória, esquecimento, museu, espaço virtual, biopolítica, decolonialidade, negritude, gênero e sexualidade. Atualmente, é professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e de Pedagogia no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (UNIFAMMA).



## HERTZ WENDELL DE CAMARGO

Doutor em Estudos da Linguagem (Universidade Estadual de Londrina - UEL). Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Universidade Estadual de Campinas - Unicamp). Professor do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Coordenador do SINAPSE - Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, do curso de Publicidade e Propaganda. Líder do grupo de pesquisa ECCOS - Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. São temas recorrentes de sua pesquisa: Mitologia, Imagem, Consumo, Antropologia do Consumo, Neurociência do Consumo, Imaginário, Imaginário Religioso.

# AUTORES

(aw-tō-grā-vūr'), *n.* a  
photo-engraving.

(aw-tō-hip-not'ic), *adj.*  
state of hypnotism or  
one's own mental effort;

**auton** (aw'tō-in-tok-si-  
poisoning by material  
one's body, especially  
acts of digestion.

**autol'a-tri**, *n.* self-wor-

**auto** (ō-ji), *n.* the scientific  
self.

**auto** (ō-mat'ik), *adj.* hav-  
ing self-motion or self-  
direction of an autom-  
aton of the will.

**auto** (w-tō-mat'i-ka-li),  
automatic manner.

**auto** (tom'a-tizm), *n.* au-  
tomatic doctrine which  
states that all functions of the  
body are governed by physical laws.

**auto** (om'a-ton), *n.* [*pl.*  
automata] & automa-  
tism, that which  
operates spontaneously  
without consciousness; au-  
tomatism.

**auto** (n'a-tus), *adj.* spon-  
taneous; automatic  
nature of an autom-

**auto** (e-tri), *n.* estima-  
tion, of one's self.

**auto** (ō'bil), *adj.* self-

namely, opposed to pseud  
work, real, published under the

**autopl**

organ  
mined

**autoplas**

process  
cation of

other part

**autopsy** (aw

vation; occu  
mortem exam

**autosuggestio**

*n.* an idea wh  
mind, without  
force; self-sugg

**autotoxic** (aw-tō

poisoning.

**autotruck** (aw'tō-

moving truck; mot

**autotype** (aw'tō-tīp),

photo-gelatine proce  
pictures.

**autotypography** (aw-

*n.* a kind of nature-pri  
transference of gelatin  
to a plate of soft metal  
the design is printed.

**autumn** (aw'tum), *n.* the

between summer and winter,  
astronomically at the autumn  
equinox, about September 22d,  
ending at the winter solstice  
December 23rd; the period of  
decay.



## **Autores**

### ***Aline Almeida Inhoti***

Professora assistente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN, Campus Avançado de Patu. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Concentração Estudos Linguísticos, linha de pesquisa Estudos do Texto e do Discurso, na Universidade Estadual de Maringá. Graduada em Letras Português/Inglês - Licenciatura Plena, na mesma instituição. Membro do Grupo de Estudos LEIAM - Letramento, Etnografia, Interação, Aprendizagem e Multilinguismo (UEM) e GELIN – Grupo de Estudos de Ensino, Literatura e Linguagens. Doutoranda em Letras, linha de pesquisa Ensino e Aprendizagem de línguas (UEM).

### ***Ana Lúcia Montano Boessio***

Possui Bacharelado em Letras pela UFRGS/RS (1987), Mestrado em Literatura Italiana pela Indiana University/Bloomington/USA (1995), Especialista em Poéticas Visuais – Gravura, fotografia e imagem digital pela FEEVALE/RS (2001), Doutorado em Literatura Inglesa – área de Teorias literárias e Interdisciplinaridade – UFRGS/RS (2010). Atua como docente na área de teorias literárias e literatura nos cursos de Licenciatura em Letras - Português, Letras – Espanhol e Letras – Português e Espanhol e Respectivas Literaturas na UNIPAMPA/Jaguarão/RS. Tradutora Pública Juramentada e Intérprete Comercial, registrada na JUCERGS – Junta Comercial do Estado do RS.

### ***Andreia Falqueto Lemos***

Doutoranda Historia y Artes, línea de investigación: Creación Artística Audiovisual y Reflexión Crítica pela Universidad de Granada (España). Bacharel em Belas Artes (2013) e Mestre em História da Arte (2017) pela UFES (Brasil). Também possui Máster en Producción e Investigación en Artes (2018) pela Universidad de

Granada (Espanha), atualmente é doutoranda em História y Artes pela mesma instituição. Seu trabalho é desenvolvido na investigação da imagem contemporânea, nas linhas da fotografia, desenho e pintura. Esta questão se desdobra em seu trabalho artístico e acadêmico.

### **Bruno Barra**

Graduando em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (2020). Membro do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC/UEM) e do Programa de Extensão Outras Palavras (POP/UEM).

### **Caio Vitor Marques Miranda**

Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - SP, Mestre em Letras Estrangeiras Modernas pela Universidade Estadual de Londrina (2016) com pesquisa em Literatura e Ensino. Licenciado em Letras (2013) pela mesma universidade, especialista em Docência no Ensino de Literatura (2018) pela Faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras (FACEL) e especialista em Literatura contemporânea pela Universidade Dom Bosco (2018). Possui experiência na área de Letras Vernáculas e Letras Espanhol. Atualmente é professor de Literatura nos Colégios de Londrina e professor colaborador no curso de Letras Espanhol da Universidade Estadual do Paraná -UNESPAR.

### **Camila Nascimento Endo**

Discente no curso 8.º Semestre do curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Metropolitano de Maringá (Unifamma).

### **Carla Kühlewein**

Doutoranda em Literatura e Vida Social pela Unesp (Assis), Mestra em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis (2004) e Graduada em Letras Vernáculas e Clássicas (UEL). Como pesquisadora, faz parte do projeto Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes (Unesp), dos projetos de extensão Outras Palavras (UEM) e A escrita do outro e o ou-

tro da escrita: leitura do cordel na academia e na escola (Unesp) e coordena o projeto A realeza no Nordeste: Releituras dos Contos de Fadas na Literatura de Cordel (Unespar). Profissionalmente atuou como professora no Ensino Fundamental I (lecionando alemão) e no Ensino Fundamental II, Médio e Superior, na rede pública e privada. Atualmente é colaboradora na Unespar (Apucarana) no curso de Letras Português, ministrando disciplinas na área de literaturas de língua portuguesa.

### **Cláudia Vanessa Bergamini**

Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2018), Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2012) e Graduação em Letras Hispano-portuguesa pela Universidade Estadual de Londrina (2006). Atualmente é funcionária pública da UFAC - Universidade Federal do Acre. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: leitura, literatura, análise literária, leitura, literatura. Palestrante na área de Ensino de Língua Portuguesa, Literatura e Educação. Autora de material didático para o ensino fundamental e médio, assim como livro teórico para a graduação e pós-graduação sobre Literatura Brasileira. Publicou Código Literário (2008), Nos passos da Literatura (2010), Literatura Brasileira (2014), Nos Bastidores de Mim (2016) e A Moça que olha pela janela e outras crônicas (2017) além de artigos sobre Língua Portuguesa e Literatura em revistas acadêmicas.

### **Deise Dias Scandiuzzi**

Arquiteta, com doutorado em Engenharia de Produção na linha de pesquisa “Gestão e Inovação” do programa de Engenharia de Produção da COPPE/UFRJ, mestrado em Arquitetura, na área de Racionalização da Construção (PROARQ/UFRJ). Foi professora substituta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, ministrando as disciplinas “Desenho de Construções”, “Construções I”, “Desenho Aplicado à Zootecnia”, “Materiais e Técnicas de Construção” e “Construções Rurais”.

### **Donizeth Aparecido Campolin dos Santos**

Possui graduação em Letras Português/Inglês (2000) e especialização em Língua Portuguesa (2002) pela Faculdade de Jandaia do Sul (FAFIJAN), mestrado em Letras (2005) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e doutorado em Letras (2013) pela Universidade de São Paulo (USP). Foi coordenador do curso de Letras (2008 a 2013), coordenador do Núcleo Pedagógico de Licenciaturas (2011 a 2012), coordenador de Projetos Institucionais (2014 a 2017) e Assessor Acadêmico (2018 a 2019) da Faculdade de Telêmaco Borba (FATEB). Atualmente, é professor e Procurador Institucional (PI) da mesma instituição; gestor do SISTEC dos cursos técnicos do Colégio FATEB; e avaliador de cursos de graduação do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Anísio Teixeira (INEP). Tem experiência nas áreas de Letras e Educação, com ênfase em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas, Leitura e Produção Textual, Letramento Acadêmico, Gestão Educacional, Avaliação Educacional do Ensino Superior, Legislação Educacional do Ensino Superior e da Educação Profissional e Tecnológica, atuando, principalmente, nos seguintes temas: ensino de língua portuguesa e literaturas de língua portuguesa, ensino de leitura e produção textual, revisão de textos, assessoria acadêmica, coordenação de curso, avaliação institucional e avaliação de cursos.

### **Edson Bellozo**

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (2000) e mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (2006). Especialista em Direito Militar pela UNINA (2020); Atuou como professor da UCP - Faculdades do Centro do Paraná por 15 anos. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia, atuando principalmente nos seguintes temas: poder político, representação e política e Sociologia.

### **Hertz Wendell de Camargo**

Doutor em Estudos da Linguagem (Universidade Estadual de Londrina - UEL). Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem

e Arte (Universidade Estadual de Campinas - Unicamp). Professor do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). Coordenador do SINAPSE - Laboratório de Mídia, Consumo e Cultura, do curso de Publicidade e Propaganda. Líder do grupo de pesquisa ECCOS – Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade. São temas recorrentes de sua pesquisa: Mitologia, Imagem, Consumo, Antropologia do Consumo, Neurociência do Consumo, Imaginário, Imaginário Religioso.

### **Jefferson Campos**

Mestre e Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM-Capes). É pesquisador do Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM (GEDUEM/CNPq), do Grupo de Pesquisa e Extensão sobre Gêneros, Discursos e Comunicação na Amazônia Ocidental, da Universidade Federal de Rondônia (HIBISCUS/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Linguagem e Racismo da Universidade Federal do Sul da Bahia (GPLR). São temas recorrentes de suas pesquisas: leitura, memória, esquecimento, museu, espaço virtual, biopolítica, decolonialidade, negritude, gênero e sexualidade. Atualmente, é professor dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e de Pedagogia no Centro Universitário Metropolitano de Maringá (UNIFAMMA).

### **Luís Carlos S. Branco**

Licenciado em Línguas, Literaturas e Culturas, ramo de Português-Inglês, mestre em Estudos Portugueses e possui o Curso de Formação Avançada do Programa Doutoral em Estudos Culturais, pela Universidade de Aveiro, Portugal. É Bolseiro de Doutoramento pela Universidade de Aveiro, onde também exerce atividades de docência, no Departamento de Línguas e Culturas, e de investigação, no Centro de Línguas, Literaturas e Culturas. Está a trabalhar na sua tese de doutoramento em Estudos Culturais, intitulada *O Ci-*

*nema da Consciência: David Lynch à Luz da Neurofilosofia de António Damásio.* Os seus interesses de investigação situam-se na articulação entre as Neurociências e as Humanidades, nos Estudos de Cinema e nos Estudos de Música Pop-Rock. Tem feito várias comunicações e publicado diversos trabalhos nessas áreas. Como dramaturgo e poeta, representou Portugal em diversos certames literários e teatrais internacionais.

### **Marcele Aires Franceschini**

Possui Graduação em Jornalismo pela UEL (1998); Especialista em Literatura Brasileira – UEL (1999); Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada – USP (2003); Doutorado em Literatura Brasileira – USP (2009). Desde 2011 atua como docente na graduação do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Também é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá. Líder do Grupo de Estudos de Literatura, Brasilidade, Etnia e Cultura (GELBEC/UEM) e do Programa de Extensão Outras Palavras (POP/UEM).

### **Milena Beatriz Vicente Valentim**

Graduada no curso de Letras / Português da UFG / RC. Pesquisadora de Iniciação Científica da Universidade Federal de Goiás na área de Análise do Discurso na Linha Francesa. Atua como professora de apoio ao portador infantil do TEA nº 1 ano do ensino fundamental 1 no sistema COC do ensino no Colégio Aprov por Pearson em Catalão - GO.

### **Rafael Schneid dos Santos**

Possui Licenciatura em Letras pela UNIPAMPA/RS (2019).

### **Ritônio Fernandes Barros**

Possui Licenciatura em Língua portuguesa e suas respectivas literaturas pela UERN - Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Patu (2019).

### **Tatiane Lichinski**

Mestra em Letras, pela Universidade Estadual do Centro Oeste - UNICENTRO (2017). Graduada em Letras, habilitação Português/Inglês, pela Faculdade do Centro do Paraná - UCP (2010). Graduada em Pedagogia: docência e gestão, pela Universidade Estadual do Centro Oeste - UNICENTRO (2014). Especialista em Educação Especial: atendimento às necessidades especiais (2011), pela UNIVALE - Faculdades Integradas do Vale do Ivaí; e em Práticas de Ensino em Língua Portuguesa e Literatura, pela Faculdade do Centro do Paraná - UCP (2011). Tem experiência no ensino de Língua Portuguesa, Literatura e Educação Especial. Atua na Educação Básica (Educação Infantil e Ensino Fundamental I).

### **Tiago Mendes Alvarez**

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná no PPGCOM - UFPR, possui graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná (2006), especialização em Cinema pela Universidade Tuiuti do Paraná (2009) e mestrado em Comunicação e Linguagens na linha de Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Tuiuti do Paraná (2012). Atualmente é professor e coordenador do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II - FAP e professor do curso técnico em Produção de Áudio e Vídeo no Colégio Estadual do Paraná. Ministrou oficinas de Fotografia básica para estudantes, funcionários e comunidade na Escolinha de Arte do Colégio Estadual do Paraná de 2008 a 2011, e ministrou oficinas de Fotografia Digital no Paço da Liberdade - SESCPR em 2011 e 2012. Participou de eventos ligados à fotografia e à produção universitária de cinema, como Mostra Caixola - Projeções Audiográficas e Putz - Festival Universitário de Cinema e Vídeo de Curitiba. Em 2017 recebeu o Prêmio Museu de Arte de Cascavel pelo conjunto da série fotográfica Realidades e em 2018 recebeu o Prêmio Adalice Araújo pelo conjunto da série fotográfica Tempo Re-velado.

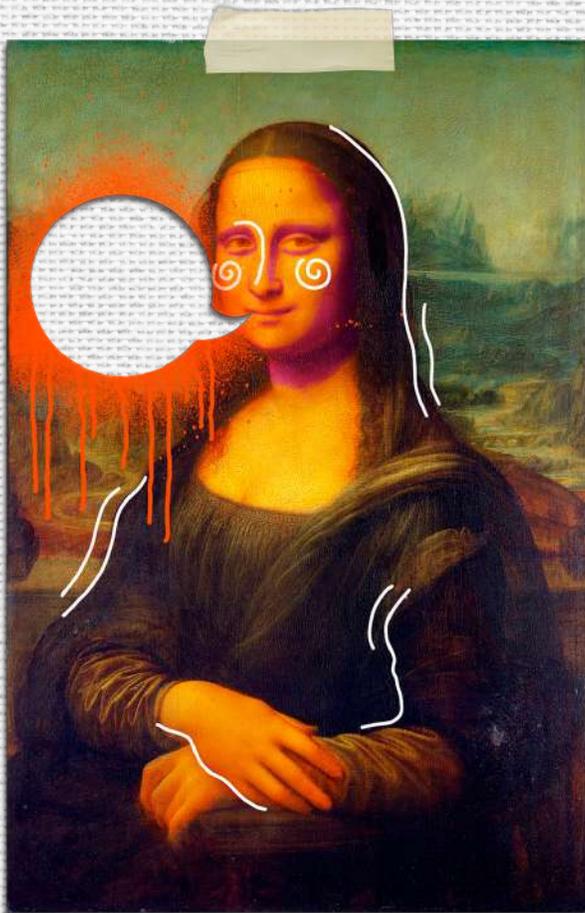
### **Valmir Miranda de Oliveira**

Possui graduação em Letras Português/Francês pela UFRJ (1995), mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ (2002) e doutorado em Letras Neolatinas pela UFRJ (2010). Foi docente das Faculdades Integradas Campo-Grandenses (FIC/FEUC). Atualmente é Professor 1 da Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (FAETEC), unidade Marechal Hermes, onde atua como Coordenador do Centro de Idiomas e Cogestor. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Língua Francesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, língua e literatura francesas e elaboração de projeto de pesquisa.

### **Victor Gil Mazzoleni Reis**

Possui Licenciatura em Letras Português/Inglês pelas Faculdades Integradas Campo-Grandenses (FIC/FEUC, 2018) e Bacharelado em Geologia pela UFRuralRJ (2013). Especialista em Literaturas em Língua Inglesa – Faculdades São Luís (2018) e Mestre em Geologia – subárea Paleontologia – pela UFRJ (2016). Foi membro, nas FIC, do Núcleo de Estudos da Linguagem Poeta Primitivo Paes (NEL), que exerce pesquisas relacionadas às linguagens e seu ensino. Atua como docente no curso de graduação em Letras nas FIC/FEUC e como Professor de Língua Inglesa na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (SBCI).





SYNTAGMA