



NOSS

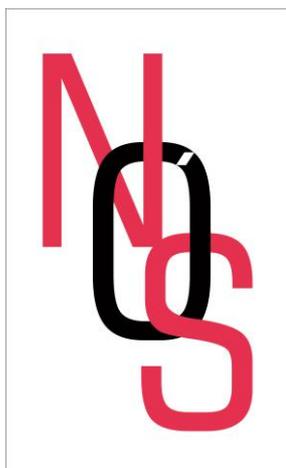
REVISTA

CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

Vol. 01, Nº 02 - SET. 2016

ISSN 2448-1793





Apoio:



EXPEDIENTE

Editores:

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva (UEG)
Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)
Profa. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG)

Diagramação e arte:

Arnaldo Salustiano (LUPPA - UEG)

Revisor de língua portuguesa:

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
Prof^a Me. Roberta do Carmo Ribeiro (UEG/UFRGS)

Revisor de língua estrangeira:

Ronypeterson Miranda (TECCER - UEG)
Jacqueline Siqueira Figário (UFG)
Anna Paula Teixeira Daher (UFG)

Conselho editorial:

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco (UFG)
Profa. Dra. Maria Idelma Vieira D'Abadia (UEG)
Prof. Dr. Robson Mendonça Teixeira (UEG)
Prof. Dr. Sandro Dutra Silva (UEG/UNIEVANGÉLICA)
Profa. Dra. Poliene Soares dos Santos Bicalho (UEG)
Profa. Dra. Maria de Fátima Oliveira (UEG)
Profa. Dra. Giuliana Vila Verde (UEG)
Prof. Dr. Haroldo Reimer (UEG/CNPq)
Profa. Dra. Mary Anne Vieira Silva (UEG)
Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais de Souza (UEG)

Conselho Consultivo:

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)
Profa. Dra. Ana Cavalcanti (EBA/RJ)
Prof. Dr. Arthur Gomes Valle (UFRJ)
Profa. Dra. Camila Dazzi (CEFET/RJ)
Prof. Dr. Marcos Antônio da Cunha Torres (UEG)
Prof. Dr. Marcos Silva (USP)
Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos (UFU)
Prof. Dr. Valmor da Silva (PUC/GO)
Prof. Dr. Edgard Vidal (CNRS/FR)



ÍNDICE

- EXPEDIENTE01
- ÍNDICE02
- Apresentação04

ENTREVISTA

- Robson Mendonça Pereira & Sônia Maria de Magalhães09

ARTIGOS

- A BRIDGE. ABOUT INTERCULTURAL COMMUNICATION FOR A MULTICULTURAL SOCIETY (A ponte. Sobre a comunicação intercultural para uma sociedade multicultural)
Pierfranco Malizia25
- O HABITAR COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA
Pedro Henrique Máximo Pereira.....41
- SUJEITO QUE RESTA: LÍRICA, LINGUAGEM, POLÍTICA
Diogo Cesar Nunes.....57
- TEMPO PASSADO, TEMPO PERDIDO, TEMPO RECUPERADO: PROUST E A EXPERIÊNCIA DO TEMPO COMO RELEITURA DO PASSADO
Carlos Augusto Silva.....82
- “CONTINUIDADE DOS PARQUES”, CRUZAMENTO DE MUNDOS: A METAFICÇÃO EM JULIO CORTÁZAR
Dinameire Oliveira Carneiro Rios.....104
- CRÔNICAS MELANCÓLICAS: CULTURA CAPITALISTA, ÓCIO E CONTEMPLAÇÃO EM HAROLDO MARANHÃO
Larissa Leal Neves.....119
- OS CONTOS AFRO-BRASILEIROS DE DEOSCÓREDES MAXIMILIANO DO SANTOS, O ALAPINI MESTRE DIDI: EDUCAÇÃO, ORALIDADE, TRADIÇÃO
Antonio Marcos dos Santos Cajé e Antonio Liberac Cardoso Simões Pires.....139

- CAZUZA, UMA POÉTICA DAS SOMBRAS
João de Deus Vieira Barros.....153
- HUMOR POLÍTICO E MACARTHISMO EM *TESTA-DE-FERRO POR ACASO* (1976)
Roberta do Carmo Ribeiro.....166
- SOB O OLHAR DA GÓRGONA: A TRANSFORMAÇÃO DE PERSEU
Tobias Dias Goulão.....179
- OS USOS DOS FILMES POPULARES NA HISTORIOGRAFIA: UM DIÁLOGO ENTRE FERRO,
SORLIN E BAKHTIN
César Henrique Guazzelli e Sousa.....198
- A CONSTRUÇÃO DO CARÁTER CAIPIRA E SEUS REFLEXOS NA ESCRITA DA
HISTORIOGRAFIA DE GOIÁS
Arnaldo Salustiano de Moura.....235

RESENHA

- *EPOPEIAS EM DIAS DE PRAZER: UMA HISTÓRIA DO LAZER NA NATUREZA (1779-1838)*. AUTOR: CLEBER DIAS
Carla Edieni da Silva Alves e Maria de Fátima Oliveira.....252

DISCURSO DE COLAÇÃO DE GRAU

- Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás – 2015
Adrielly Melo Borges261

ENSAIOS

- OLIMPÍADAS DE PORTUGUÊS: ENSAIOS SOBRE RELAÇÕES BRASIL & ARGENTINA.....266

PERFIL DO ARTISTA

- ISMAIL SHAMMOUT
Carolina Ferreira de Figueiredo.....280
- NORMAS DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS PARA REVISTA NÓS.....290



Apresentação

A *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* apresenta-se como um *locus* de discussão de temas de relevância acadêmica e cultural. Nesse aspecto, a revista aproveita-se da hospitalidade do Cerrado como um lugar de encontros e trocas culturais por excelência, buscando propiciar o convívio entre os diferentes, promover o diálogo entre contraditórios.

Fruto da iniciativa conjunta e interinstitucional de dois grupos de pesquisa ligados ao CNPq, SECEC - Saberes, Expressões Culturais e Estéticas do Cerrado, composto por professores da Universidade Estadual de Goiás, e GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem, administrado por docentes da Universidade Federal de Goiás, a *Revista Nós* objetiva promover o encontro interdisciplinar entre pesquisadores de diversas áreas que desenvolvem estudos sobre os temas “cultura”, “estética” e “linguagens”. Uma salutar aproximação epistemológica entre literatura, história, geografia, arquitetura e urbanismo, artes plásticas, expressões artísticas populares e eruditas, *pop* e de vanguarda. O escopo é, potencialmente, infinito.

O título da revista, NÓS, evoca justamente essa parceria focada na interdisciplinaridade e na multiplicidade de saberes. O sentido de NÓS é tanto estrito quanto simbólico: NÓS do cerrado, NÓS no cerrado, NÓS que nos encontramos no cerrado. O título também explora a polissemia do termo NÓS na língua portuguesa, evocando o pronome pessoal da primeira pessoa do plural, bem como o substantivo que nomeia o “ato de amarrar uma corda”. Os dois sentidos expressam metaforicamente a proposta da revista: a construção plural e a união de saberes. Os diferentes NÓS formam diferentes redes: redes de saberes, redes interpretativas, redes metodológicas, redes conceituais, redes institucionais.

Um conjunto de individualidades forma o coletivo. E a construção coletiva sempre foi a razão de ser das revistas acadêmicas, sendo isso ainda mais verdadeiro no ambiente digital, marcado pela inteligência colaborativa. Essa individualidade criadora e reflexiva, que é sempre importante defender, é fruto de influências e diálogos, ainda que conflituosos. Um

artigo acadêmico é sempre uma construção coletiva, ainda que redigido por um único autor. Em sua confecção, tal autor certamente valeu-se de uma extensa rede colaborativa, formada pela bibliografia, pelos professores, pelo orientador e orientandos, por colegas e amigos e, mesmo, por comentaristas eventuais encontrados em eventos. Pode ter subido nos ombros de gigantes para ver mais longe, como sugeriu Isaac Newton; ou para lhe dar pretensiosos cascudos. Por que não? Humildade científica não precisa excluir o arrojo, desde que se saiba o que se está fazendo, e seja respeitoso. O fato é que quando ocorre a publicação, o artigo incorpora as recomendações dos editores, revisores e pareceristas. Nesse sentido, o artigo, bem como a revista, poderia facilmente utilizar o lema do Ubuntu: “sou quem sou porque somos todos nós”.

A palavra “NÓS” possui ainda outro significado na língua portuguesa: plural da unidade de medida náutica, utilizada para medir a velocidade das embarcações. Metaforicamente, o termo serve para indicar a aceleração das mudanças contemporâneas. Walter Benjamin, na parte introdutória do seu ensaio “O Narrador”, caracteriza a modernidade como uma época em que nada permanece inalterado, exceto as nuvens. Infelizmente, nem as nuvens estão a salvo do turbilhão de mudanças que atinge a sociedade atual. O mundo está acelerado e esta revista, para manter-se à altura das mudanças, requer uma nova configuração. Nessa perspectiva, ela pretende ser mais dinâmica e mais interligada às redes sociais e, portanto, mais interativa. Como as palavras-chave do título indicam, o estudo da cultura não pode ser desvinculado da linguagem e da estética.

A cada volume, a *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* vai homenagear um artista, ilustrando com suas obras a capa e os intervalos entre os textos e as entrevistas. Fechando a edição teremos um ensaio crítico sobre sua vida e obra. Nesta edição o homenageado será Ismail Shammout, um artista palestino engajado na luta pela terra de seu povo. A autora do ensaio é a mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Carolina Ferreira de Figueiredo.

A arte da entrevista também será cultivada pela *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens*. Nesta edição entrevistaremos o casal de historiadores Robson Mendonça Pereira, da Universidade Estadual de Goiás, e Sônia Maria de Magalhães, da Universidade

Federal de Goiás, que lançaram o livro *O Diário Íntimo de Altino Arantes (1916 – 1918)*, resultado de suas pesquisas conjuntas.

Na presente edição temos doze artigos, produzidos por respeitados pesquisadores do Brasil e do mundo. Abre a edição um texto do professor Pierfranco Malizia, do departamento de economia e política da Universidade de Roma, focado na complexa questão da comunicação com o “outro”, particularmente o “outro-estrangeiro”. Não por acaso, o artigo é intitulado “A Bridge”, portanto, “A Ponte”.

Focados em debates marcadamente teóricos seguimos com os artigos “O habitar como experiência estética”, do professor Pedro Henrique Máximo Pereira, Doutorando em Arquitetura e Urbanismo na UnB, e “O Sujeito que resta: lírica, linguagem, política”, de Diogo Cesar Nunes, doutorando em Psicologia Social (UERJ).

Temos em seguida uma série de artigos que trazem a literatura, em seus mais diversos aspectos e variações como tema. O primeiro é “Tempo passado, tempo perdido, tempo recuperado: Proust e a experiência do tempo como releitura do passado”, do professor Carlos Augusto Silva, um dos maiores especialistas brasileiros na obra do escritor francês, autor dos livros *Proust e a História* e *Dicionário Proust*.

Júlio Cortázar, escritor argentino radicado na França, é objeto do artigo “‘Continuidade dos Parques’, cruzamento de mundos: a metaficção em Júlio Cortázar”, de Dinameire Oliveira Carneiro Rios, doutoranda pela Universidade Federal da Bahia. Por sua vez, o escritor Haroldo Maranhão é enfocado no texto “Crônicas melancólicas: cultura capitalista, ócio e contemplação em Haroldo Maranhão”, escrito por Larissa Leal Neves, Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. A literatura popular é tematizada em “Os contos afro-brasileiros de Deoscóredes Maximiliano do Santos, o Alapini Mestre Didi: Educação, oralidade, tradição”, assinado pelos historiadores Antônio Marcos dos Santos Cajé e Antônio Liberac Cardoso Simões Pires.

O cantor e compositor Cazuza extrapolava os limites entre literatura e música popular. O professor e artista performático João de Deus Vieira Barros, doutor e pós-doutor em Educação, professor no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade na Universidade Federal do Maranhão, enfoca essa controversa figura no artigo “Cazuza, uma poética das sombras”. Sua personalidade pessoal e artística é analisada a partir de

ferramentas teóricas marcadamente interdisciplinares, misturando psicologia, história, antropologia, mitologia entre outras disciplinas.

O bloco seguinte trata de cinema. O primeiro trabalho é “Humor político e macarthismo em *Testa-de-ferro por acaso* (1976)” da professora Roberta do Carmo Ribeiro, especialista na obra do cineasta norte-americano Woody Allen e doutoranda em História pela UFRGS. Na sequência trazemos o trabalho do mestre em História Tobias Dias Goulão sobre as duas versões do filme *Fúria de Titãs*, enfocando representações acerca da mitologia grega, intitulado “Sob o olhar da Górgona: a transformação de Perseu”. Em seguida publicamos “Os usos dos filmes populares na historiografia: um diálogo entre Ferro, Sorlin e Bakhtin”, do doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás César Henrique Guazzelli e Sousa, onde o autor estabelece um profícuo diálogo entre importantes teóricos. Fechando a série temos o texto “A Construção do Caráter Caipira e Seus Reflexos na Escrita da Historiografia de Goiás”, do mestre em Ciências Sociais e Humanidades Arnaldo Salustiano de Moura, reconhecido especialista em cultura caipira e ativista na área.

O livro resenhado na presente edição é *Epopéias em dias de prazer: uma história do lazer na natureza (1779- 1838)*, de Cleber Dias, publicado pela Editora da Universidade Federal de Goiás em 2013. O trabalho é assinado pela mestranda do Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER) Carla Edieni da Silva Alves e Maria de Fátima Oliveira, Doutora em História pela UFG e professora no TECCER.

Para fortalecer o alcance da Revista Nós traçamos uma parceria com o Instituto Verde e Amarelo, localizado em Buenos Aires, capital da Argentina, no tocante a realização das Olimpíadas de Português 2016, propondo que seus alunos realizassem breves ensaios bilíngües, em espanhol e em português, enfocando aspectos da cultura brasileira ou argentina, ou ainda relações entre elas. Foram publicados nesta edição os três melhores trabalhos.

Uma das pretensões da *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* é ajudar a preservar a memória de elementos estéticos que permeiam a vivência acadêmica, sempre acusada de ser dura, produtivista, formalista e pragmática em excesso. Um dos mais evidentes respiros dessa realidade são os discursos de formatura. Muitas vezes, belas peças literárias que se perdem após a cerimônia. Neste volume resgatamos o discurso proferido

por Adrielly Melo Borges, oradora da turma de formandos em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás no primeiro semestre de 2015, onde se enfoca a dinâmica de vida de um estudante universitário, desde os primeiros momentos do curso até a formatura.

Nós lhe desejamos uma ótima leitura.

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva (UEG)

Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)

Prof.^a Dr.^a Heloisa Capel (UFG)

(Editores)



Entrevistas



Ismail Shammout. *We'll be back (Nós voltaremos)*.
1954. Óleo sobre tela. 79 x 94 cm.

Robson Mendonça Pereira & Sônia Maria de Magalhães

ENTREVISTADOS POR ADEMIR LUIZ



Memórias de um político

O casal de historiadores **Robson Mendonça Pereira**, professor da Universidade Estadual de Goiás, e **Sônia Maria de Magalhães**, professora da Universidade Federal de Goiás, pesquisou durante anos os escritos do político paulista Altino Arantes, presidente de Estado. O resultado é o livro *O Diário Íntimo de Altino Arantes (1916 – 1918)*, lançado pela Paco Editorial em 2015. A obra é ao mesmo tempo um saboroso relato literário do cotidiano de um homem sofisticado, um revelador retrato da política brasileira de meados do século XX e, principalmente, um documento histórico de valor inestimável. Nessa entrevista, Robson e Sônia falam sobre o processo de pesquisa para o livro, sobre a *Belle Époque* paulistana, a importância de se estudar diários íntimos de personalidades e acerca dos pontos de intersecção entre a política paulista e goiana.

ADEMIR LUIZ: Os textos que compõem *O Diário Íntimo de Altino Arantes (1916 – 1918)* foram escritos num período extremo da história do Brasil e do mundo: Primeira Guerra Mundial, Gripe Espanhola, crise na economia cafeeira, greve anarquista e outras coisas. De modo geral, de que forma esse cenário é apresentado e interpretado por Altino Arantes?

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: Os indivíduos em geral comparam a realidade vivenciada em função do passado imediato que conhecem. Altino Arantes começou a redigir seu diário quando assumiu o governo do Estado de São Paulo em meio ao que hoje interpretamos como uma espécie de crise calamitosa, no entanto, nossa análise se baseia em uma visão mais ampla dos eventos, e mesmo correndo sérios riscos ao afirmamos certas coisas sobre os anos 1910 temos essa vantagem. Altino era um membro bem informado da elite política paulista, tinha consciência da gravidade da situação da “guerra européia”, sobretudo de seus efeitos nos negócios do café, uma vez que a receita obtida com a cobrança do imposto de sua exportação constituía a mais importante rubrica do cofre estadual paulista. Altino registra seus esforços em conversas com diplomatas e embaixadores na tentativa de liberar navios cargueiros do Lloyd brasileiro e de conquistar novos mercados consumidores como o russo, o japonês e o norte-americano, para reverter o quadro de crise no comércio exterior. Em certos momentos Altino parece pensar que a guerra não iria se prolongar permitindo que o progresso vigente até então fosse retornar como num passe de mágica, sanando a questão da carestia e de movimentos paredistas. Compartilhava como muitos contemporâneos a ideia de que o anarquismo se tratava de uma espécie de “flor exótica” trazida por imigrantes espanhóis e italianos expulsos de suas pátrias, e de que o “povo” era obreiro e pacífico. A greve de 1917, que paralisou a cidade de São Paulo provou o contrário, inclusive a fragilidade da administração paulista para resolução da chamada “questão social”. Houve pouco tempo para uma recuperação, pois no ano seguinte, a pandemia de gripe estabeleceu o caos na cidade. Nestes dois eventos Altino mantém a convicção que acertava mais do que errava, sobretudo, depois dos excessos cometidos pela Força Pública durante a greve anarquista e das deportações de imigrantes. Era capaz de um *mea-culpa*, mas cerrava suas convicções no ideário conservador predominante entre os pares do Partido Republicano Paulista (PRP).

ADEMIR LUIZ: Altino Arantes começou a escrever o diário no dia 1º de maio de 1916, exatamente no mesmo dia em que tomou posse no cargo de Presidente do Estado de São Paulo. Portanto, a própria existência do texto se filia diretamente ao exercício da função pública. Produzir esse tipo de relato era comum entre os políticos da época ou o caso de Altino Arantes, em algum aspecto, é singular?

SÔNIA MARIA DE MAGALHÃES: Podemos dizer-lhe que é muito comum esse procedimento, principalmente em autobiografias de políticos, momento em que o autor cria um personagem de si mesmo por meio do qual conta sua própria trajetória procurando estabelecer certa coerência entre os fatos narrados e a “grande” história, donde o resultado da operação seja revelar o protagonismo, objetivo inconfesso do autor para consagrar sua individualidade para as gerações futuras.

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: A título de exemplo, citamos o caso do diário Getúlio Vargas cujo primeiro registro se deu no dia 3 de outubro de 1930, data do início da Revolução, isto no momento em que o autor sequer tinha certeza de que assumiria dali um mês a chefia do Governo Provisório. Existem exceções, no caso dos diários, de situações nos quais a escrita de si teria como função para o indivíduo o autoconhecimento, a lembrança ou simples escrita terapêutica.

ADEMIR LUIZ: O estudo introdutório do livro dá bastante destaque aos conflitos no interior da oligarquia paulista. Quais são eles e como Altino Arantes se posicionava?

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: A própria eleição que levou Altino Arantes a presidência paulista se deveu a uma crise interna no PRP que rachou o partido, devido ao imbróglio gerado pela indicação pessoal efetuada pelo governador Rodrigues Alves que desejava impor seu secretário mais fiel na sucessão, com o objetivo incontido de alçar apoio a sua futura candidatura como presidente da República. Nos primeiros registros de seu diário Altino confirma a preocupação em manter a unidade partidária quando preside uma reunião da Comissão Executiva. Em vários outros registros posteriores manifesta hesitação, seja em relação à própria capacidade de atenuar os conflitos político-administrativos ou para

conduzir o governo. Uma forma de impor sua vontade diante da forte influência do conselheiro Rodrigues Alves se deu durante na resolução de apoiar o deputado Washington Luís como candidato a prefeito da capital, a despeito das posições contrárias dos chefes do partido. Com o passar do tempo, Altino foi se firmando e adquirindo mais autoconfiança, algo perceptível nos comentários que produz sobre as exaustivas audiências aos secretários, chefes e políticos do interior, sua experiência como Secretário do Interior havia habilitado para lidar com questões locais e regionais, tecendo acordos e atendendo aos interesses de grupos rivais de maneira a anular completamente a oposição. Na segunda metade de seu mandato a cisão partidária havia sido superada com a reintegração de antigos próceres como o proprietário de “O Estado de S. Paulo”, Júlio de Mesquita. Resolvida essa questão, Altino pode estruturar os acordos necessários para alçar a candidatura do conselheiro na sucessão de Venceslau Brás, que foi exitosa. Entretanto, Rodrigues Alves faleceu antes de tomar posse, sendo convocada nova eleição pelo vice Delfim Moreira para abril de 1919. Foi neste momento que Altino chegou a ter seu nome veiculado como possível candidato, mas desentendimentos entre os chefes do partido e a oposição de outros estados sem o qual não haveria acordo possível minguaram aquela possibilidade. Altino voltaria a carga na sua própria sucessão indicando mais uma vez o nome de Washington Luís, mas teve de costurar apoios e mais uma vez superar oposições levando o prefeito da capital ao Palácio dos Campos Elíseos.

ADEMIR LUIZ: Como era a relação entre Altino Arantes e o presidente da República no período, o mineiro Venceslau Brás?

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: Pelo que percebemos das notas no diário, Altino mantinha uma relação cordial com o mineiro Venceslau. Quando Altino assumiu o governo paulista, Venceslau encontrava-se no meio de seu mandato, e sua eleição havia sido proposta pelos mineiros que vetaram a candidatura do gaúcho Pinheiro Machado em conciliação com os paulistas que se opunham a Rui Barbosa. Daí lançou-se Venceslau com o apoio de outros estados. É preciso lembrar que cada eleição na Primeira República, na ausência de partidos nacionais, surgia de acordos tecidos entre os diferentes entes federativos dependendo de

circunstâncias conjunturais específicas, sendo difícil afirmar que existiu propriamente uma política do “café com leite” que as pesquisas historiográficas mais atualizadas revisaram. Um excelente trabalho que ilustra essa questão é o de Cláudia Maria Ribeiro Viscardi, *“O Teatro das oligarquias: uma revisão da ‘política do café com leite’”*. O que havia era uma estratégia de conciliação no qual São Paulo cedeu seu protagonismo na esfera federal a partir do final do mandato de Rodrigues Alves em 1906, em troca da manutenção da política de valorização do café, espécie de “pedra de toque” para garantir as vantagens econômicas e uma polpuda arrecadação gerada pelo imposto de exportações. Altino negociou intensamente a candidatura de seu mentor conselheiro Rodrigues Alves a sucessão de Venceslau. Havia alguns impedimentos, a avançada idade do conselheiro e seu estado de saúde, que tornavam sua candidatura algo um tanto arriscada, mas em meados de 1917 a solução para o caso foi aceitar como vice na chapa o mineiro Delfim Moreira, selando o apoio do líder gaúcho Borges de Medeiros, de Nilo Peçanha e do próprio Venceslau. Como se sabe o conselheiro venceu o pleito, mas acabou falecendo antes da posse como uma das vítimas da pandemia de gripe espanhola, encerrando o sonho de Altino de ver um paulista reassumir o poder, e quiçá ele mesmo talvez ambicionasse sentar um dia na cadeira presidencial.

ADEMIR LUIZ: Estendo a pergunta para as relações entre Altino Arantes e Washington Luís, considerando que o professor Robson produziu o livro *Washington Luís na administração de São Paulo (1914 – 1919)*, editado pela Unesp.

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: É interessante esta menção, pois a trajetória de ambos é de alguma maneira o reflexo de como funcionava o sistema político da época. Altino se referia ao período em que como uma espécie de “advogado da roça” havia se iniciado nas lides políticas pelas mãos do fluminense Washington Luís, que havia se mudado para Batatais, município cafeeiro localizado no nordeste paulista servida pelos trilhos estrada de ferro da Mogiana, ainda no início dos anos 1890. Altino era filho de um coronel influente em Batatais. Depois de estudar no Colégio São Luís, em Itu, teve a ajuda de Washington para ingressar na Faculdade de Direito de São Paulo (o famoso Largo do São Francisco). Washington conquistou enorme clientela endinheirada e elegeu-se vereador. Nas memórias sobre esse

período Altino revela que após a formatura fez sociedade com seu amigo e fundaram um jornal oposicionista, mas, que acabaram ficando em campos opostos quando seu tio o convocou para organizar o diretório do PRP, pois sua família era socialmente ligada aos Junqueira de Ribeirão Preto. Washington foi presidente da Câmara e depois prefeito, quando se mudou para capital paulista para ocupar a cadeira de deputado estadual. Alguns anos depois Altino foi eleito deputado federal. Vieram a se encontrar novamente como membros do secretariado do governo de Albuquerque Lins (1908-1912). Quando Altino assumiu a presidência do Estado parecia ter levado a melhor, pois Washington angariara o posto de prefeito da capital que se encontrava em estado de solvência financeira grave. A relação entre Altino e Washington tornou-se tensa nesse período, e pode ser aferida pelas reclamações registradas por Altino pelos arroubos e gestos impulsivos do prefeito que constantemente ameaçava renunciar ao cargo por motivos banais. Mesmo assim, Altino bancou Washington em suas empreitadas, primeiro quando pediu o restabelecimento da eleição direta para prefeito da capital, quando convenceu os cardeais do partido a aprovarem a lei com a garantia de que o mesmo fosse reconduzido ao cargo. Liberou recursos e ajudou Washington a aprovar um empréstimo externo para dar fôlego a alguns projetos urbanísticos paralisados devido à guerra e a crise cafeeira. E ao final ainda escolheu Washington como seu sucessor no governo estadual. É importante dizer que Washington não teve a mesma condescendência com o fiel amigo, pois alçado ao posto em 1920, afastou-se de Altino e isolou seu grupo politicamente.

ADEMIR LUIZ: Altino Arantes tinha pretensões ao cargo de presidente?

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: Exploro melhor essa questão em artigo que publiquei juntamente com Sônia Maria de Magalhães na revista *Topoi* em 2013. O processo de desgastante negociação que levou a oficialização da candidatura do conselheiro Rodrigues Alves na Convenção Republicana em junho de 1917 na qual Altino Arantes se envolveu fortemente levou ao seguinte registro em seu diário: “Com este resultado, que restitui ao Estado de São Paulo a sua hegemonia política na federação considero terminada a missão de meu governo na ordem externa.” Esse comentário não é trivial, pois revela a dimensão do

cargo que ocupava, como se São Paulo fosse um país dentro de outro país. Alguns autores chegam a comentar que dado o peso econômico e político de São Paulo no sistema federativo fosse mais importante ser presidente paulista do que presidente do Brasil, o que talvez não deixasse de ter a sua verdade. Porém, é uma ilusão achar que Altino não aspirasse chegar ao Palácio do Catete. Seu nome chegou a ser aventado quando da crise sucessória quando Delfim Moreira, então presidente interino convocou novas eleições para maio de 1919. Por não obter apoio dentro de seu próprio partido e ter sua indicação recusada pelos mineiros desistiu momentaneamente do intento. Fez como Arthur Bernardes, presidente de Minas, que buscou se fortalecer dentro de seu estado. Na sucessão seguinte, Bernardes levou a melhor, pois Altino não pode contar nem sequer com um gesto apoio da parte de Washington que tinha suas próprias ambições de poder.

ADEMIR LUIZ: Num registro preliminar, Altino Arantes escreveu que “este caderno de notas íntimas é absolutamente privado. Destina-se (...) à destruição do fogo purificador (...). Se alguém, entretanto, der por qualquer forma, publicidade a ele (...) terá traído o meu pensamento e contrariado formalmente a minha vontade”. Obviamente, não se discute aqui o registro histórico como superior a pretensa vontade do autor. Minha pergunta toma outra direção: o propalado desejo de destruir os textos era real ou fazia parte da “*mise-en-scène*” de quem escrevia um diário?

SÔNIA MARIA DE MAGALHÃES: Essa é uma questão interessante, pois essa reserva do autor quanto ao resguardo de sua privacidade é na verdade muito comum nesse tipo de escrita de si. Poderíamos ver isto sob o ponto de vista da psicanálise, e nesse sentido Contardo Calligaris assinala que o escrito autobiográfico é fruto de uma cultura na qual o indivíduo passa a situar “sua vida ou seu destino acima da comunidade a que ele pertence”, o que importa nesse sentido é o desejo individual de permanecer, de durar, de “sobreviver pessoalmente na memória dos outros”.

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: É muito claro que Altino expresse esse desejo ao assinalar a intenção original que o levou a feitura do diário: produzir um relato de sua experiência como governador para de alguma maneira resguardar sua imagem para posteridade. Não se trata

é claro de um esforço qualquer, pois se dedicou com afinco nos seus registros até o último dia na presidência do Estado. Dessa maneira entendemos que a afirmação de que o diário se destinava ao aniquilamento não procede.

ADEMIR LUIZ: A apresentação do livro é ao mesmo tempo um estudo sobre o contexto de época e uma análise detida sobre a personalidade de Altino Arantes. Emerge daí não apenas o político, mas também o pai de família, o viúvo enlutado, o homem de cultura, o espectador de cinema e de ópera, o torcedor de futebol e diversas outras facetas. Existe uma chave interpretativa para essas, como vocês chamaram, “muitas faces de Altino Arantes”? Ou seja: existiu algum “rosebud” na vida de Altino Arantes?

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: Acredito que se existe uma “chave interpretativa” para entender esse diário esteja no profundo sentimento de ambiguidade vivido por Altino perceptível desde o primeiro registro no diário. O cenário da posse como presidente de Estado é descrito de maneira intensa, no qual dois sentimentos contrapostos o afligem: a sensação do poder conquistado ainda jovem e a ausência sentida da amada esposa. Essa tensão o aflige e permeia o diário, recheado de notas alusivas a Maria Theodora, mesmo depois que seu segundo casamento.

SÔNIA MARIA DE MAGALHÃES: Além de ser uma personalidade pública, Altino Arantes assumiu sozinho a função de pai de dois filhos, o Paulo e a Stella. Avocar a paternidade após a morte da sua esposa não foi tarefa fácil, obviamente. Na sua escrita íntima sempre lamenta essa dificuldade, questionando se estava cumprindo devidamente essa função, olhava para os seus filhos com angústia e tristeza bastante tocantes. A sua agenda de entretenimento, aparentemente, parece muito extensa: cinema, futebol, teatro, visita aos amigos e outras coisas. E comprometia vários dias da semana. Mas naquela época São Paulo ainda não era uma metrópole e essas recreações serviam também para fazer contatos com pessoas importantes, bem como negociações políticas. Também eram costumeiras visitas na *Vila Kyria* do José de Freitas Valle, onde tinha encenações de peças teatrais, música e degustação de comidas e bebidas preparadas pelo dono da casa. Da mesma forma visitava diariamente o túmulo da finada Maria Theodora, ocasião em que demonstra que nem seu

ingresso na presidência do maior Estado da nação, e tudo aquilo que sobreveio dessa ascensão política, consolava a sua dor e luto. Parece que a vida pessoal de Altino parou no momento em que a sua esposa faleceu, evento recorrente em seu diário íntimo. Por meio das orações de um devoto fervoroso, quase um beato, rezava o rosário todas as noites e participava das missas dominicais, meio que encontrou para aproximar-se da finada que nunca sepultou de verdade. Recorria a ela todas as noites buscando conselhos cruciais para a administração do Estado de São Paulo, bem como no trato com os seus filhos. Era nessa personagem perecida que a sua vida era feliz de verdade! Nesse aspecto existe um paradoxo: a vida ou a morte. Esta última parece ser a mais recorrente e a razão da sua existência e, muitas vezes, pediu por ela. Queria morrer para se juntar a Maria. Não sei se existiu “rosebud” na vida de Altino Arantes, mas Maria era o símbolo da candura, do amor, da perfeição, da segurança e da felicidade.

ADEMIR LUIZ: Altino Arantes foi um homem de vida social intensa. Como o cenário cultural da *Belle Époque* paulistana foi vivenciado por ele?

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: Na verdade a cena cultural paulistana desse período era bastante restrita se comparada a carioca, por exemplo. Havia uma tentativa de criar espaços de convivência para alta sociedade, de imitar o gosto estético e atrair trupes e grupos teatrais que se apresentavam na capital federal. Altino costumava participar das temporadas líricas que ocorriam geralmente no segundo semestre de cada ano. O diário é rico nesses registros da passagem de companhias operísticas que se apresentavam costumeiramente no Theatro Municipal apresentando quase sempre um mesmo roteiro ao gosto do romantismo oitocentista da elite paulistana, apreciadora de Verdi, Puccini, Rossini, Donizetti e outros compositores italianos. Frequentava também operetas e assistia aos filmes em cinematógrafos improvisados. Quase sempre se fazia acompanhar de algum conhecido. Havia os passeios de automóvel ou curso na avenida Paulista, excursões ou *raids* para cidades no interior, e as temporadas no balneário do Guarujá, onde se hospedava num hotel-cassino.

SÔNIA MARIA DE MAGALHÃES: Uma das notáveis possibilidades do Diário de Altino Arantes é recriar uma agenda cultural para a cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. As óperas no Teatro Municipal, os espetáculos teatrais e musicais, o cinema demonstram a dinâmica da vida cultural da elite paulistana. Sabe-se que os segmentos sociais inferiores consumiam cultura: operetas, cinematógrafos, danças, eventos humorísticos e outras coisas, mas não aparecem referências no diário. Os pobres insurgem na fonte como categoria perigosa que devia ser reprimida, a exemplo dos operários da greve de 1917. As passagens que também gosto muito se referem às várias temporadas do Altino e seus meninos no hotel *La Plage* no balneário do Guarujá. Fico imaginando como era a viagem de trem rompendo a Serra do Mar até a estância. O belo hotel, extremamente requintado, destruído num incêndio em 1897, reconstruído por Francisco de Paula Ramos de Azevedo em 1912. A beleza e as instalações sofisticadas desse hotel foram difundidas para o mundo inteiro por meio de fotos, cartões postais e pinturas. Nessa época não havia o costume difundido de tomar banhos de sol e de praia. Altino buscava nesse lugar paz e descanso, uma fuga da sua vida exaustiva e responsável como governante. Mas até nesse lugar paradisíaco encontrava meios de se enlutar.

ADEMIR LUIZ: Como se deu o acesso à documentação que compôs o livro? Estava de posse da família? Em um arquivo? Como foi a negociação com a família visando a publicação do resultado da pesquisa?

SÔNIA MARIA DE MAGALHÃES: Começamos a trabalhar com os diários no início dos anos 2000, ainda no doutorado. A documentação, cópia do diário, está guardada no Arquivo do Estado de São Paulo. Somente em contato com as herdeiras que descobrimos os originais na Academia Paulista de Letras. No início da investigação tínhamos somente a preocupação de explorar a fonte para pesquisas históricas. No processo de transcrição do diário, contamos com o apoio de vários alunos bolsistas da UEG. Não pensávamos em publicar, esse interesse surgiu muito tempo depois quando tínhamos transcritos vários cadernos que demonstraram o enorme potencial da documentação e a importância da sua divulgação. O contato com os parentes do Altino aconteceu muito recentemente, há uns três anos atrás. Depois de muito

procurarmos conseguimos o telefone de duas das suas netas, a Maria Sylvia e a Theresa Christina que residem na capital de São Paulo. Tivemos a primeira conversa por e-mail, ocasião que mandamos o manuscrito do livro para apreciação das duas. Em seguida marcamos um encontro com elas na residência da Theresa. A conversa foi ótima, reconheceram a seriedade do nosso trabalho e autorizaram a publicação. Foi um alívio para nós, pois na ocasião a questão da publicação de biografias sem autorização prévia estava na pauta do dia, gerando debates calorosos, ora a favor ora contra a divulgação desse tipo de literatura. Para nós, que trabalhamos com história, esse impedimento dificulta o nosso ofício. Nesse ínterim foi aprovado o Projeto de Lei 393/11 aprofundando a autorização de publicação de biografias sem autorização do biografado, garantindo a democratização das informações. Resolvida essa questão crucial, a publicação veio em seguida.

ADEMIR LUIZ: Professor Robson, o senhor é especialista em “escrita de si”, o estudo de diários, memórias, autobiografias e similares. *O Diário Íntimo de Altino Arantes* se insere nessa linha de pesquisa. De que forma esses relatos autorreferenciais devem ser encarados pelo historiador? Quais os limites da interpretação? Existe o perigo de se acreditar “demais” no autor?

ROBSON MENDONÇA PEREIRA: Os cuidados que historiadores e outros pesquisadores devem ter com os escritos autobiográficos são quase os mesmos que se adotam em relação a outras fontes. O procedimento consagrado por Marc Bloch da atitude de “desconfiança” em relação aos interesses que permeiam a produção das fontes é perfeitamente aplicado aos documentos de caráter subjetivo. Pierre Bordieu perfeitamente o problema específico desse tipo de fonte assinalando-o como “ilusão biográfica” ao considerar que seria falaciosa a afirmação de que uma vida é uma história, não sendo, portanto crível a concepção de linearidade proposta pelo discurso biográfico. Fazia como afirma Ângela de Castro Gomes, um alerta aos historiadores para que não se deixassem levar pelo sedutor “efeito de verdade” da escrita autorreferente. No entanto, é inegável que na era moderna, conforme Artières, os indivíduos são levados a arquivar as próprias vidas, e nesse processo de guarda de materiais poderíamos incluir aqueles diretamente relacionados à escrita de si

(autobiografias, diários, cartas) ou à constituição de uma memória de si (fotografias, cartões-postais, etc.). Caberia afirmar que se trata de um dispositivo de resistência por parte do sujeito que deseja constituir uma imagem íntima de si próprio. Neste processo manipulamos a existência, rasuramos, riscamos, sublinhamos ou damos destaque a certas passagens de nossas vidas. Só é possível entender a vida de alguém levando-se em conta o contexto no qual essa pessoa viveu, o grupo social no qual se inseriu, trata-se de uma operação historiográfica rigorosa e ao mesmo tempo imaginativa, que tem certa similaridade com o procedimento adotado pela micro-história.

ADEMIR LUIZ: Professora Sônia, como a “escrita de si” pode ser utilizada na didática e no ensino de História em nível superior, e mesmo em salas de aula do ensino médio e fundamental?

SÔNIA MARIA DE MAGALHÃES: O uso da “escrita de si” na licenciatura em história e nos cursos da pós-graduação possui enorme potencial. O diário de Altino Arantes, em particular, apresenta possibilidades inesgotáveis como fonte. Colabora ainda no estudo da mentalidade vigente entre as elites letradas e econômicas de um Brasil que se defrontava com as dificuldades de inserção no mundo moderno capitalista na Primeira República (1889-1930). Como material didático para o ensino de história possui características peculiares que não se encontram em livros didáticos e outras fontes correlatas a área. O diário apresenta a trajetória pessoal e política de um indivíduo que galgou a vida pública no alvorecer da República. O relato é feito na primeira pessoa, são impressões e posicionamentos pessoais e não podem ser encontradas em outro lugar. Relativiza também aquela ideia tão difundida pela história tradicional que certas pessoas já nascem “prontas” para ser ator principal da história. Claro que ele teve uma preparação prévia para assumir a política, anos de capacitação no curso de direito do Largo de São Francisco. A sua formação humanística, bem como o domínio de vários idiomas também ganham destaque nas suas missivas denotando as grandes diferenças entre a preparação para carreira política do início do século XX e dos dias atuais. Como homem, pai e político, Altino mostra todas as suas inseguranças diante de

seus vários papéis sociais. Evidencia, sobretudo, que o protagonismo na história é construído diariamente conforme as demandas vão se impondo.

ADEMIR LUIZ: Altino Arantes é apresentado como uma figura profundamente paulista. Talvez até mesmo como um símbolo de São Paulo. Nesse sentido, em seus diários íntimos existem referências às relações dele com outros estados, particularmente com Goiás?

SÔNIA MARIA DE MAGALHÃES: Acredito que sim, que Altino personificava a imagem de São Paulo, sobretudo a sua modernidade. Esse cosmopolitismo foi vinculado ao Edifício Altino Arantes (também conhecido como edifício Banespa), considerado uma das construções mais emblemáticas da capital paulista. É interessante perceber como ele foi galgando essa projeção e se tornando cada vez mais distante da sua origem interiorana de Batatais. Esta cidade aparece somente em alguns momentos, sobretudo quando tem que visitar algum parente doente ou receber no seu gabinete políticos e pessoas comuns solicitando favores, ou quando relembra seu início de carreira com Washington Luís. Goiás abrolha nas missivas, principalmente, nas suas relações políticas com José Leopoldo de Bulhões Jardim e Brasil Ramos Caiado, membros do Partido Republicano Goiano. Existe um fato curioso relacionado a Altino Arantes e a história de Goiás que não está no diário, poucas pessoas conhecem e merece ser lembrado. A notícia do achado da cruz do Anhanguera em 1914 na Fazenda Casados situada em Catalão ganhou repercussão nacional. Nessa ocasião o governo de São Paulo tentou disputar esse artefato com Goiás. De acordo com as pesquisas empreendidas pelo historiador Antônio César Caldas Pinheiro, o Presidente de Estado Altino Arantes chegou a nomear uma comissão para verificar pessoalmente o valor do achado, visando levá-la para compor a exposição permanente do Museu do Ipiranga. Posteriormente, o presidente de São Paulo Washington Luís tentou adquirir a famosa cruz oferecendo uma quantia vultosa no valor de 15 contos de réis (tendo em vista o câmbio de 1920, quando um dólar equivalia a 4.800 réis, esse valor alcançaria a soma atual de R\$ 300.000,00). Mas o doutor Luiz do Couto, presidente do Estado de Goiás, recusou a oferta e pôs um ponto final nessa história. Para ambos os estados, a cruz do Anhanguera representava um passado mítico, permeado por

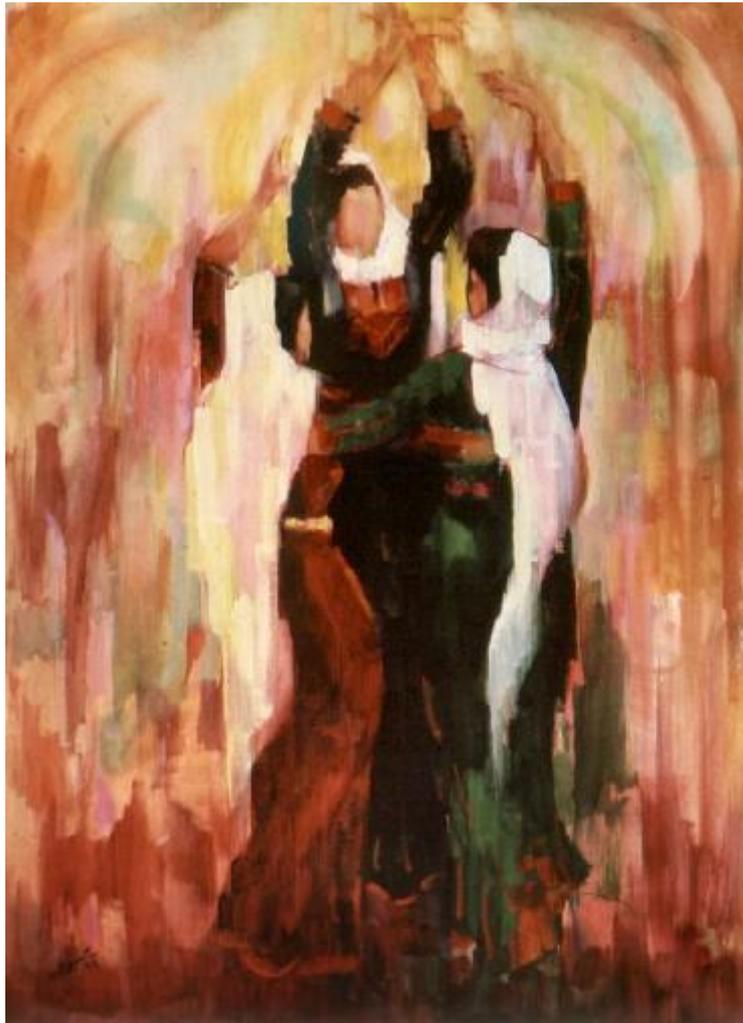
conquistas e grandezas evocando os destemidos bandeirantes como construtores da identidade nacional.

ADEMIR LUIZ: Para terminar, como é a dinâmica de trabalho de um casal de historiadores?

SÔNIA MARIA DE MAGALHÃES: A nossa maneira de trabalhar é bem organizada. O arrolamento das fontes e transcrição dos manuscritos são feitos ora em conjunto, ora separado. Ou seja, fazemos o reconhecimento dos documentos e em seguida dividimos as partes que cada um trabalhará. Os debates e discussões são frequentes em todas as etapas. A transcrição é uma das fases mais difíceis e complicadas, pois temos que ser fiéis ao documento, a checagem e confronto de informações são constantes. Há de se registrar que a letra do Altino é difícil de ser lida situação que nos obrigava retornar ao texto inúmeras vezes. A análise e crítica são feitas posteriormente, geralmente por meio da redação e divulgação de resultados parciais de pesquisa na forma de artigos. Nessa parceria como historiadores temos uma oportunidade rara e cada vez mais difícil no nosso meio que é o diálogo e a conversa constantes. O Robson é meu precioso interlocutor! Nessa relação me considero a mais pragmática, o Robson mais rebuscado e aplicado aos detalhes. Combinação bem interessante no nosso ofício de historiador.



Artigos



Ismail Shammout. *The colors from my Homeland (As cores de minha Terra Natal)*.
1969. Óleo sobre tela. 70 x 100 cm.

A BRIDGE.

ABOUT INTERCULTURAL COMMUNICATION FOR A MULTICULTURAL SOCIETY

Pierfranco Malizia

LUMSA University of Rome (IT), Dept. of Economics and
Political Sciences. Correio eletrônico:
pomalizia@yahoo.it



**Intercultural
communication,
multicultural
society, social
interaction.**

.Abstract - This article tries to cover some of the principal basic problems of communication/relation with the "Other" (in particular "the Stranger-Other"), kind of relationship that today can either totally favour or invalidate the actual possibility of a multicultural society structure. Communication, in particular the interpersonal one, cannot be anything but a fundamental element for a real relationship with the "Other" without any pretension of exhaustiveness, we will try (it is hoped) to carry out in a congruous way basic thematic of intercultural communication at an interpersonal level.

A ponte.

Sobre a comunicação intercultural para uma sociedade multicultural

**Comunicação
intercultural,
sociedade
multicultural,
interação social**

Resumo - Este ensaio aborda alguns dos principais problemas básicos da comunicação / relação com o "Outro" (em particular "o Outro-Estrangeiro"), tipo de relacionamento que hoje pode favorecer ou invalidar a possibilidade real de uma estrutura de sociedade multicultural. Comunicação, em particular a interpessoal, não pode ser outra coisa senão um elemento fundamental para um relacionamento real com o Outro; sem qualquer pretensão de exaustividade, vamos tentar (espera-se) para levar a cabo de uma forma congruente temática básica de comunicação intercultural a nível interpessoal.



Envio: 11/03/2016 ◆ Aceite: 14/04/2016

1.Premise

The notes that follow come out from a series of thoughts tending to go along the path of some of the principal problems of the relationship with the Other (in particular, "the Stranger-Other"), the kind of relationship that today, in a territory of globalized European societies and actually always more multiethnic – multicultural but that only relatively they recognize themselves and act as such, it can totally favour or invalidate the same possibility of multiculturalism. Communication, in particular interpersonal communication, cannot be anything else than a fundamental element for a real relationship with the Other; it is certainly a matter that cannot be exhaustible in an essay of limited dimensions as the one that follows; therefore, without any pretension of exhaustiveness we will try (it is hoped) to develop, in a congruous way, basic topics of intercultural communication at an interpersonal level.

Starting from the assumption (probably shareable) that the intercultural communication problematic doesn't certainly reside in the "tongue" as such, but it resides in the "language/s", in a more complete sense of the term, that come to meet/collide, or in the culture structural connotations (semiotic, symbolic, valuable, etc.), the reasoning is based on some basic logics of communicative acting, in its aspects (besides absolutely inter co-related and interdependent) of "transmission" and "relation"; aspects that contain both some asperities of account in comparison to a desirable fluidity of the same communicative interaction and that, consequently, can negatively effect (at times absolutely) the "success" of intercultural communicative processes.

Therefore, we will deal with "technical" aspects (immediately tied with the transmittable aspect) as well as "relational" aspects (immediately tied to the social interaction based within the communication itself) trying, in this, way to offer, if not an exhaustive picture, one at least reasonably indicative of some among the most meaningful difficulties of the intercultural communication itself.

What we are trying here to underline, is that a communicative iter exists which characterizes the man social process for excellence: the communicative act. Communication is a process of information interchange among two or more physical subjects that takes

place around an object and in a determined context. It is natural that there are a series of contents and values that cross-breed within this process; it is therefore easy to affirm that among the concepts of transfer of resources, influence, exchange of social values, information transfer, sharing of the same meanings and social unity, we will have a particular attention toward social values exchange (Veraldi; Romano, 2007).

This exchange of *social* values depends, according to some authors, on the fact that by now we live more and more within a globalized world; according to Spybey (Spybey, 1997), in the late modernity both man and woman are socialized, within the cycle of their life, on the base of global knowledge, awareness and images. The traditional “institutions” are, citing Giddens (2000: 29), “*disaggregated* and ready to be replaced by those deriving from communication... [...] ...the same interpersonal communication and mass communications become bearers of global meanings. Therefore, referring to the structure duality, cultural flows cannot exist unless they can be reproduced, during the contact among individuals, in transitory moments.” In the active reproduction of culture, at a global level, that process that we could recognize as social change happens, to a large extent, in the form of interpretation of the universal and of the particular. In our case, we could talk of the different souls of intercultural communicative processes.

2. The “area”: culture and multiculturalism

2.1 “Culture” is probably one of the most controversial concepts of habitual “use” in social sciences or, anyway, more subject at attributions with a meaning often strongly diversified and differentiated.

Already at end of the ‘60s an entire volume specifically dedicated to this purpose (Kluckhohn-Kroeber, 1972) was not enough, perhaps, to account for all the meanings and the values given to the same concept to that date; today, over fifty years later and (above all) with the great development of general sociology initially and of culture sociology later on, writing a new essay on the “concept of culture” would surely be an enormous task (even tough it would surely be noble).

Therefore, we have thought opportune to only point out in this essay some “macro-classes” interpretation that, even though belonging to different moments of the sociological consideration and to different theoretical references are, today, recurrent; we will finally arrive to a definition that will be assumed as the base for this work:

- a) culture as a set of “basic-dimensions”, is that conception of culture (substantially of functionalistic matrix) as a whole of “answers” to the fundamental topics of a society both for what pertains to its internal integration, and for what concerns its interaction with the environment
- b) culture as set of “symbolic forms” (Geertz,1998) or the whole of meanings socially produced and incorporated in symbols that allow knowledge and communication consenting, as well, a substantial “reduction of the complexity” of reality and consequently determining social acting (“the meaning precedes the action”).
- c) the “culture-structure” (Levy Strauss, 1975) that sees the culture itself as the product of an unconscious structure of thought, a sort of “universal human” substratum subject to every society and that orders the world conception: “in this context, culture and society both appear as an unique expression of a deep structure, that sets rules that preside the constitution of cultural forms as well as those of social order: the diachronic transformations appear, then, as epiphenomenon that can be brought back to some simple and constant categories of synchronic nature.
- e) Finally, the “interpretation” of culture that we can now assume for the sociological approach is the following: “everything that owes its creation to the conscious and potentially free action of man, in other words, the intellectual and material patrimony, relatively stable and shared, belonging to the members of a determined society and constituted by norms, values, definitions, languages, symbols, signs, behaviour models, material objects” (Cesareo, 2000: 24).

2.2 Multiculturalism (Malizia, 2009) can be define (and the term is in fact used with discreetly different meanings) according to different points if view:

at an initial level, sometimes this term identifies the phenomenon of mixture and the coexistence sometime difficult among different groups... at

a second level, more concrete, multiculturalism directly refers to conflicts and claims that can be generated in a multicultural context... at a third level, the term multiculturalism has the tendency to become a synonym of the ideological position and of the militant activity of those who welcome with favour, and fight for obtaining a multicultural society (Giusti, 1996: 75).

The relationship among cultures always oscillates (in a by-polar continuum) among “integration” and “assimilation”, whereas the first term points out a process that presupposes economic-social politics favouring the same as well as cultural non-ethnocentric relationship models as well as the “respect” and the “cohabitation” as cultural values, while the second term indicates the “totalizing” acquisition by a culture of “Other” cultural system and the consequent disintegration of its own fundamental. The so called “intermediate” phenomenology can be defined as “Creolization”, “a combination of differences, interconnections and innovations” (Hannertz, 2001: 208); a sort of contamination and/or syncretism but alive and always renewing and communicative differentiation; an integrative process based on exchanges and dialogue among different cultures and that presupposes at least a minimum common cultural base.

3. The “territory”: the intercultural communication

Analysing the problem of how to communicate in the “best possible way” means, for example, to think over some key moments of the communication process in that sense:

a) coding/decoding”.

If the activity of coding/decoding constitutes a critical area even for a process of intra-cultural communication, let's imagine how this can re-propose itself with particular strength for the intercultural process. Going along, again, with S. Traini (*apud* Malizia, 2004) about the main possibilities of “aberrant decoding”, besides confirming that these are much more frequent than what it could be thought, the “aberration” can happen mainly for:

- refusal of the message to de-legitimate the sender. In this case there is complete understanding of the message according to the coding modality of the sender; nevertheless, when the beliefs system or the circumstantial pressures of the recipient are particularly

strong and in contrast with those attributed to the sender, a voluntary contortion of the meaning is operated;

- incomprehension of the message for codes disparity. It occurs when the code of the sender is wrongly known by the receiver or when meanings that completely change the context in which they appear are attributed to the sender.

An evident case of “aberration” can be that of an ego-alter communication based on the modality “parent-child” of the transactional analysis of Berne (2004) where the “parent” denotes strong prejudice traits (racial, cultural, etc.) understood by the “other” with possible consequential reactions. And it is exactly in the prejudice, understood in the proper sense of a conceptual aprioristic evaluation based on stereotypes (rather than on a real knowledge) that produces, besides, antagonist relationships ego-alter presuppositions and actions of inequality/exclusion; in particular, to confine it to the communicative aspects, it takes tendentially to the “non semantic flexibility” and to a substantial refusal of “ putting oneself in other people shoes” due to being “unacceptable”. But we can also underline two specific situations of intercultural encounter/dispute that, perhaps, may better clarify the problematic of communicative “aberration”; let's see:

1st situation

An American is in Tokyo for working purpose, hoping to conclude a profitable contract for her company. When her Japanese counterpart hands her name card to her, she picks it up with a hand casually, gives it a glance, and puts it in her pocket. Subsequently, despite all of her efforts, the relationships with the Japanese colleague remains cold and her firm loses the contract. «Ah», an experienced friend tells her, «you have lost the business for cultural misunderstanding. In Japan, the name card is considered an extension of the person, to be treated with great respect, holding it with two hands and carefully placing it in a proper place. Americans don't have the same conception; for them the name card is simply a formality. You were unaware of having insulted exactly the person on whom you were trying to make good impression (Griswold,1997:13).

2nd situation

I have verified, once, in a group of American students and other nationalities an example of different style. I asked them what their traditional forms of courting were and all the Americans answered with some concise enough sentences that had some explicit connections with the question. However, when a Nigerian student intervened, he started to describe the path that crossed his village, the tree at the end of the path, the story-teller who, sitting under the tree, would tell a story and the beginning of a story that the story-teller had, once, narrated. When, in answer to the obvious uneasiness of the Americans in the group, I asked to the Nigerian student what was he doing, he said. "I am answering the question." The American students protested and so I asked. "in what way are you answering to the question?. He replied, "I am telling you what you need to know for understanding the point". "Well" one of the Americans said, "Then, if we will be patient, at the end you will tell us, here, what is the point." "Oh no", the Nigerian answered. "Once I tell you what you need to know for understanding the point then you will know exactly what the point is! (Bennett,2002: 44).

These two situations seem to be particularly interesting to clarify some very meaningful and problematic factors in the intercultural communication:

- the first case underlines how the non-knowledge and/or the non-evaluation (or under-evaluation) of two key factors of cultural factors such as the symbolic component and the one that we could call the "formality" level in a determined culture (for instance the Japanese) could bring to a real relational "conflict" with consequence "closure" of the communication channels and not only these;
- the second case brings to our attention how in some cultures (the Nigerian one) the communication could necessarily be built on general and generalist formalities, most likely in a metaphoric-narrative way and that, therefore, the non-predisposition to be in syntony with such specific modalities takes, also in this case, to potentially negative consequences in the relational problems and in any case, to strong communicative difficulties.

b) more about the "communicative situation"

Other factors that can complicate the coding/decoding develop from the situation in which the communicative process unwinds".

Coming back to the S.P.E.A.K.I.N.G. model of Hymes (1964) in terms of intercultural communication, for instance the S(ituation) that consists of “place” as well as “cultural scene” is by itself a conditioning factor both as preconditions and as development, and also, as “encounter” or “clash”, as “quiet” or “tension”, as “confront” or “conflict” possibility, but it is also made of “time”, or of a temporal approach (this also obviously culturally modelled), often based on notably different, if not opposite, conceptions (western “linear time” versus oriental “circular time”; “northern world time” at fast paces, once “colonized” (Mongardini,1993) versus “southern world time” (Maffesoli, 2000) at “existential”/ritualistic paces; “time as money” versus “time as flow”; etc.).

Also the A(ct sequences) brings to useful toughs for the intercultural communicative-relational implications such as those tied up to the concept of “footing” (Goffman,1987), a whole situational of linguistic actions that can now tend to “include” the other, to “exclude him” from the communication process and (consequently) from the relationship process or as the “silence management”, silence that “is” communication but, being a non spoken action, can multiply the decoding possibilities (“silence-assent”, “silence-consideration”, etc.).

Furthermore, the K(ey), in other words the psychological-cultural attitude that people have towards the interlocutor and that generally emerges more at a non-spoken level than at a spoken level (smiles, gestures, postures, proxemics) and that it also presents more than a few intercultural problems.

Finally, the N(orms of interaction): in every culture it is possible to encounter roles and status but it is evident that these will be lived, in a substantially different way at times, for example, more “rigid”, and at other times more “flexible”:

- in certain cultures (and therefore in the intercultural interaction) it is mandatory to make evident who holds an “authority” position because he will be the person we will have to refer to;
- often, within the interaction sphere, the one who occupies an “inferior” status will not be able to talk to the “other-superior” if not going first through the “other-intermediary one”;

- in terms of “gender”, there can still be a great difficulty to directly speak with people of the other sex, or, at least, immediately.

HYMES “S.P.E.A.K.I.N.G.” MODEL

S (<i>situation</i>)	1. Situation (<i>setting</i>)
P (<i>participants</i>)	2. Scene (<i>scene</i>)
	3. Speaker or sender (<i>speaker, sender</i>)
E (<i>ends</i>)	4. Addressor (<i>addressor</i>)
	5. Listener, or receiver, or audience (<i>hearer, receiver, audience</i>)
	6. Addressee (<i>addressee</i>)
A (<i>act sequences</i>)	7. Purposes-outcomes (<i>purposes-outcomes</i>)
	8. Purpose-goals (<i>purposes-goals</i>)
K (<i>key</i>)	9. Message form (<i>message form</i>)
	10. Message content (<i>message content</i>)
I (<i>instrumentalities</i>)	11. Key (<i>key</i>)
	12. Channel (<i>channel</i>)
N (<i>noms</i>)	13. Forms of speech (<i>forms of speech</i>)
	14. Norms of interaction (<i>norms of interaction</i>)
G (<i>genres</i>)	15. Norms of interpretation (<i>norms of interpretation</i>)
	16. Kinds (<i>genres</i>)

3.1 What mentioned above immediately introduces another discussion, the one regarding the consideration of the “Other-from-us” as *condition sine qua non* of the intercultural communication (real, retroactive, symmetrical) and not just that: the “residents” of the new multicultural world “will be able to be proxies, able to respect and to use their differences or they will be an agglomeration of foreigners living in ghettos only united by antipathies toward others?” (Bennett, 2002: 57).

3.2 Certainly the “symmetric” inter-culture is not simple: “what seems to be more critical is to find ways to penetrate in the hypothetical world of another culture, to identify the norms that regulate the relationships and to equip the people in order to be able to work within a social system that is stranger, but it is not incomprehensible anymore. Without this kind of intuition, people are condemned to remain stranger ones” (idem, p.59). But this “intuition”, even though absolutely essential, may not be enough in the measure in which the “product” of the intuition itself is elaborated and negotiated among the interacting parts, as well as developed in terms of social action.

We could say therefore that intercultural communication can be based on the negotiation among cultural identities.

Defining preliminarily the identity as a “system of meanings that, putting in communication «the individual with the cultural universe of social values and social shared symbols, allows him to give a sense to his own actions at his own eyes and allows other people to operate their choices and to give coherence to their own biography» (Sciolla, 1985; p.105), a system, then, of recognition and of auto-recognition: “the density of the identity” is something continually submitted to the invariance/mutation dialectic, an “accommodating” concept (Bovone,1990) that wants to build a “safe home” and a “defended space” that originates and guards both the “right to be” and the right “to have” (Sartre, 1958).

Going back to what said by Remotti (1994), we could say that “ego is identified through alter” which however, according to what we could define a bipolar continuum, is now absolutely denied (or not-recognized pre-judged and tendentially it should be “annulled”, even in the most tragic sense of the word), now “invisible” (not being able to “deny” it, the other one becomes marginalized so much to lose a substantial visibility), some time “marginalized” (recognized but “ghettoized” in all possible dimension forms such as the one spatial-social, economical-political, cultural, etc.), and another time indeed “recognized” (or the alterity as factor entirely co-essential to his own identity).

But the identity is also an individual-collective “life project” that perpetuates through socialization processes: the identity is a phenomenon that is born from the dialectics between individual and society. The types of identity, on the other hand, are social product tout court, relatively stable elements of the objective social reality” (Berger-Luckmann, 1996) and the socio-cultural identity “is possible only in the case of an accomplished socialization... The instauration of another degree of symmetry between objective reality and subjective reality” (Berger-Luckmann,1966:233); it is a model, then, that is learned, but not only this: “the identity in life remains largely constant. It is easier to mature an identity than change it and total changes of identity are nearly nonexistent” (DeVita, 1999: 137). The construction and the definition of an identity are never “neutral” operations: as Fabietti writes, “human ethnic groups have the tendency to elaborate

positive definitions of themselves, while they produce negative definitions about the other” (DeVita, 1998: 16).

In other terms it is like saying that, in a lot of cultures, an automatism almost exists between “self affirmation - depreciation of the other”, as if there weren’t any other way out, for defining and keeping the self, if not the continuous hierarchization (“inside” one’s own culture” and in the relationship with other society-cultures) of the various existing selves whose maximum level is obviously represented of the own self; it is immediately understandable as this can implicitly assume the logic of “the one who-isn’t-like-me-is-against-me” and therefore the necessity to dispose of “power” for being able to guarantee the “peak” of the aforesaid hierarchy or to be able to overturn the same in favour of the own self.

The root of this construction and the non neutral maintenance of the identity can perhaps be well explained with Bauman when he affirms that “in every epoch the ‘Other’ represents the vague non-programmed future, the place of perpetual uncertainty and, as such, an attractive and dreadful place” (DeVita,1998: 122).

“The identity is built to the detriment of alterity, drastically reducing the alternative potentialities, it is, therefore, the interest of the identity to squeeze, to make the ‘Other’ disappear from the horizon... identity is a fact of decisions. And if indeed it is a fact of decisions, it will be necessary to abandon the essentialist and fixed vision of the “identity”, to adopt instead one of conventional type... the “identity” doesn't exist on the contrary, different ways to organize the concept of identity exists. Said it in other terms, identity is always, somehow, “built” or “invented” (Remotti,1994:5).

In the two perspectives discussed here, “to decide the identity” assumes very different meanings and values. In the essentialist perspective, one can only decide whether to seek the identity of things... The decision doesn't notch the identity structure. In the second perspective, the conventionalist one, to decide the identity concerns not only the initial choice for the determination of identity, but it also concerns (independently from the awareness that one can have of it), the level and type of identity, the inside organization, the cohesion, the coherence for which we intend to preach the identity, as

well as frontiers of the objects or of the bodies in comparison to which we race the matter of identity" (Remotti,1994:61).

4. The intercultural communication as "competence"

To transmit messages and to create relationship or the communication, is the fundamental process of creation and development of sociality, of sociability and more. As Pacelli reminds, "in the communication two aspects that found collective life face one another and therefore the dynamics of production, that represent all arrival points of individual and social behaviours, expressions of spontaneity instances, creativeness, change: as well as reproduction dynamics, that force the emergence of the ties that the structure sets for channelling the social production with cultural indications and institutional answers, able to make order, fix and control subjective expressions. For this it is important the assumption of a binary perspective, looking both to the micro phenomenon as well as the macro ones, to gather and to interpret the communicative action in circumscribed circles and to follow general dynamics with which communicative activity acts in the society, contributing, according to each case, to extend, consolidate and transform the cultural patrimony or to place a new one " (Pacelli, 2002; p. 9).

Emiliani and Zani effectively delineate the set of communicative abilities that must pre-constitute and accompany the unwinding communicative action (1998: 194) that well baits in our discussion:

- *linguistic competence*, or the ability to produce and to interpret oral signs, that can be disassembled in phonological competence (ability to produce and to recognize sounds), syntactic (ability to form sentences), semantic (ability to produce and to recognize meanings), textual (ability to connect and to integrate sentences in the linguistic context);

- *paralinguistic competence*, or the ability of modulating some characteristics of the significant, such as emphasis, pronunciation intonation, intercalating laughing, exclamations, empty pauses (silences) or full pauses (muttering, etc.);

- *kinesics competence*, or the ability to realize the communication through gestural signs (signs, mimics, movements of the face, of the hands, of the body) and posture;

- *proxemics competence*, or the ability to vary the relationship with the space in which the interaction happens (the interpersonal distances, the contact, the touch);

- *performative competence*, or the ability to intentionally use a linguistic and non linguistic action to realize communication purposes.

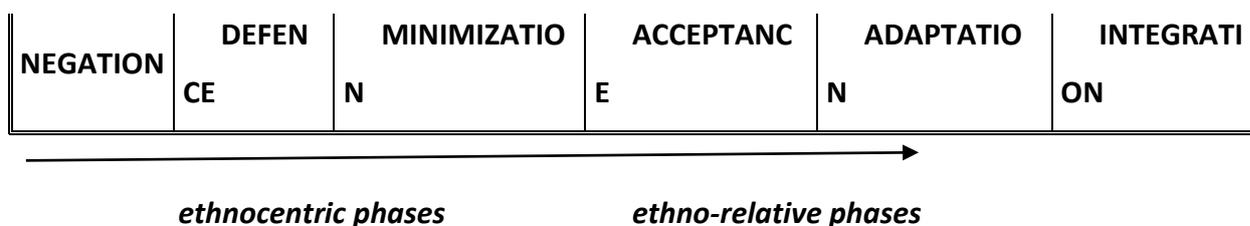
- *pragmatic competence*, or the ability to use the linguistic and non linguistic signs in a way suitable to the situation and to one's own intentions.

Castiglioni (2005:13-35) rightly points out in the "cultural sensibility" a basic competence for the one who must relate, for instance, in an intercultural manner.

A "dynamic" model for the construction of reality rather than "static" of sets of behaviours (Bennett,2002:48-56), develops in a complex way that goes from the ethnocentrism to the ethno-relativism, from the "negation" of the "Other" to the "integration" in terms of "experience of the difference."

"The dynamic model of the cultural sensibility links the changes in the cognitive structure to the evolution in the attitudes and in the behaviour toward cultural difference in general" (Bennett,2002: 50).

The MDSI is shaped as follows:



And its components can be described in the following ways:

1. "negation" - in which, prevailing the stereotypes and the real non-knowledge of the "Other", the conditions for understanding the difference don't exist and the same "Other", that appears therefore as "inferior", is substantially "negated" and also, consequently, "oppressed";
2. "defence" - in which, although with a vaster knowledge of the "Other", and of his cultural difference, this is however lived as a menace, a risk;

3. “minimization” - in which starts to be defined a sort of “humanitarian paradigm” with the tendency to bring back the categories of “Other”, the cultural differences in “known” cognitive circles and consequently it prevails a certain acceptance of the same differences
4. “acceptance” - it is the phase in which it is developed a mutual interest to know/understand cultural differences, to reduce the ethnocentrism: “this is the first step in which people begin to think about
5. the notion of cultural relativity - or rather that their behaviour and their values are not the only correct way to be in the world” (Castiglioni,2005: 53);
6. “adaptation” - in this phase “open” behaviours are structured that, based on the preceding “acceptance”, develop a substantial empathy;
7. “integration” - “people in the stage of integration are already bicultural or multicultural, but through a reflexive image they give sense and coherence to the experience of a widened self.

Conclusions

We can conclude this discussion attempts about intercultural communication with Hofstede (1980) when he properly affirms that the possibility of the same to be realized it is preliminarily tied up to a process replaced by three moments (Baraldi,2003), or the “awareness”, the “knowledge”, the “ability”; where the first one is constituted by the explicit recognition of the alterity, the second one by the learning of what is constituted by alterity itself, the third one is born as natural development of a personal experience matured on the base of the first two models. “Dialogue” and “appreciation” therefore, the first one that can allow to overcome the “we/other” and the conditions for meeting; the second that concretizing the first one in behaviours, makes the meeting itself possible and in development of the relationship, exactly, intercultural, a “co-built cultural contract” that “unites” rather than separating, “respects” rather than tolerating, “integrates” rather than assimilating, “maintains” the difference without hierarchy or annulling the difference.

And, the intercultural communication cannot be anything else but all this, something which is not easy but absolutely ineludible and certainly enriching.

References

- Baraldi C. (2003), *Intercultural Communication And Difference*, Rome, Carocci
- Bennett M. (2002), *Principles Of Intercultural Communication*, Milan, Franco Angeli
- Berger P., Luckmann T. (1996), *The Reality As Social Construction*, Bologna, Il Mulino
- Berne E. Of It (1987), *What Game Are We Playing*, Milan, Bompiani
- Bodega D. (1997), *Culture Organization*, Milan, Guerini & Ass.
- Bovone L. (1990), *At The Centre Of Post-Modernity*, In *Studies Of Sociology*, 4 :15-27
- Castiglioni I. (2005), *The Intercultural Communication*, Rome, Carocci
- Cesareo V. (2000), *Sociology*, Milan, Life And Thought
- Crespi F. (1996), *Manual Of Sociology Of The Culture*, Bari, Laterza
- De Vita R. (1999), *Uncertainty And Identity*, Milano, Franco Angeli
- Emiliani F., Zani B. (1998), *Elements Of Social Psychology*, Bologna, Il Mulino
- Fabietti U. (1998), *The Ethnic Identity*, Rome, Carocci
- Geertz C. (1998), *Interpretations Of Cultures*, Bologna, Il Mulino
- Giddens A., *The World That Changes*, Bologna 2000, Il Mulino,
- Giusti S. (1996) (Org.), *Planetary Culture Or Multicultural Planet?*, Rome, Domograf
- Goffman E. (1987), *Forms To Communicate*, Bologna, Il Mulino
- Griswold W. (1997), *Sociology Of Culture*, Bologna, Il Mulino
- Hannerz H. (2001), *The Cultural Diversity*, Bologna, Il Mulino
- Hofstede G. (1980), *Culture's Consequences*, Beverly Hills, Sage

- Hymes D. (1964), *Language In Cultures And Society*, New York, Harper
- Lévy Strauss C. (1975), *Structural Anthropology*, Milan, Il Saggiatore
- Maffesoli M. (2000), *Praise Of The Sensitive Reason*, Rome, Seam
- Malizia P. (2004)(Org.), *The Media Reality*, Faenzas, Homeless Book
- Malizia P. (2009), *On The Plural*, Milan, Franco Angeli
- Merton R. (1992), *Theory And Social Structure*, Bologna, Il Mulino
- Mongardini C. (1993), *The Culture Of The Present*, Milan, Franco Angeli
- Pacelli D. (2002), *The Media Knowledge In The Sociological Perspective*, Rome, Studium
- Remotti F. (1994), *Against The Identity*, Bari, Laterza
- Sartre J. - P. (1958), *Being And Nothingness*, Milan, Mondadori
- Sciolla L. (1985), *The Concept Of Identity In Sociology*, In AA.VV., *Social Complexity And Identity*, Milan, Franco Angeli
- Sciolla L. (1993), *The Forgotten Dimension Of The Identity In Rass. Ital. Di Sociologia*, 4:30-45
- Spybey T. (1997), *Globalization And World Society*, Asterios, Trieste



O HABITAR COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Pedro Henrique Máximo Pereira

Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-UnB. Arquiteto e Urbanista pela Universidade Estadual de Goiás (UEG-2011), Artista Visual licenciado pela Universidade Federal de Goiás (UFG - 2014); e Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (UnB - 2014). É professor efetivo do ramo de "Projeto de Arquitetura e Urbanismo" do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás, professor Assistente I do ramo de "Teoria, História e Crítica da Arquitetura e Urbanismo" do curso de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO). E-mail: arqurb.phmp@gmail.com



**Habitar, Estética,
Espaço, Tempo,
Arquitetura**

Resumo: Neste trabalho discute-se sobre a arquitetura enquanto um campo específico das artes, levando em consideração sua qualidade intrínseca: o complexo espaço-tempo. Sendo assim, essa especificidade conclama outra modalidade de experimentação estética. Enquanto as artes suscitam uma experimentação contemplativa, a arquitetura suscita tanto a experimentação contemplativa quanto apropriativa, e estatem o habitar como meio de manifestação.

**Dwelling,
Aesthetics, Space,
Time, Architecture**

Dwelling as aesthetic experience

Abstract: In this work is discussed about architecture while a specific field of the arts, taking into account their intrinsic quality: the space-time complex. Therefore, this specificity calls another kind of experimental aesthetics. While the arts want a contemplative experimentation, the architecture begs both, the contemplative and appropriative experimentation, and this, has the dwelling as a means of expression.



Envio: 02/07/2016 ◆ Aceite: 28/07/2016

Esclarecimentos necessários (delimitando posicionamentos)

Neste artigo trago o pressuposto de que o habitar, traço do homem nas transformações do complexo espaço-tempo e finalidade fundamental da existência, é uma manifestação da experiência estética arquitetônica. Os argumentos aqui apresentados são algumas respostas às inquietações que permitiram ajuntar, confrontar e selecionar, campos disciplinares relativamente distantes, como por exemplo, a fenomenologia e a história. Certo de que autores, como Paul Ricoeur (2007), já realizaram exercício semelhante, busco aqui ressaltar que o habitar promove estratégias de rememoração e esquecimento, a fim de criar nexos simbólicos entre a memória e a experiência. Cria-se, a partir de então, sentidos de vida e relações de pertencimento e *re-conhecimento*. Para tal, utilizo-me do caso de Luis Barragán, arquiteto mexicano, e sua obra, como ponto de convergência das reflexões teóricas aqui tecidas.

Ontologicamente, o complexo espaço-tempo é a propriedade fundamental da existência humana. Espaço (*chora*), considerado por Platão um *continuum* infinito e receptáculo de todo sensível, abstrato e genérico, dá ao Ser seu domínio: todo ser existe em um espaço e o organiza em função de um ponto original. O tempo (*chrónos*) é a imagem, o espelho do movimento, uma representação (*mimeses*) da eternidade (*aión*) – ou seja, a sombra da eternidade, a saber, sua porção visível (BRAGUE, 2006). Para Aristóteles, tais concepções são diferentes. Espaço é o *topos*, dado pela localidade. Espaço “é uma propriedade básica e física dos corpos” (MONTANER, 2001), uma delimitação que contém os corpos e é uma unidade intransferível. Por sua vez, o tempo aristotélico não se trata de um movimento, apesar deste ser percebido a partir dos momentos anterior-posterior. Trata-se de uma matematização (numeração) do tempo a fim de torná-lo absoluto e universal (BRAGUE, 2006).

Conforme o antropólogo Gilbert Durand (2004), ambas concepções perduraram no imaginário da sociedade ocidental até meados do Século 20 - principalmente a aristotélica -, sendo muitas vezes transcritas, interpretadas e atualizadas dentro da própria filosofia. Coincide, na explanação de Durand, o momento de “crise” desse imaginário com o surgimento de um novo modo de concepção de espaço arquitetônico, inaugurado na

transição do século XIX para o XX, conhecido como “Arquitetura Moderna”. Quais os sentidos possíveis dessa coincidência?

Notadamente, as transformações no complexo espaço-tempo sinalizaram mudanças profundas no habitar. Nos âmbitos desse trabalho, o habitar é compreendido como uma manifestação da experiência estética. Nele, o ser é o ponto de síntese, pois está. Estando sobre a terra e sob o céu, e apaziguado diante de seus deuses, o ser procede com o *re-conhecimento* do complexo espaço-tempo e o habita, pois este é sua finalidade original. No breve século XX, como afirma Eric Hobsbawm (1994), a experiência estética do habitar revelou seus dois extremos: 1) o da rápida e veloz necessidade em construir e *re-conhecer*, e 2) o da alienação do habitar e a vacuidade de sua experiência.

A obra de arte

A obra de arte pressupõe um criador, o artista. O que o legitima é sua obra. A obra de arte, por sua vez, só existe a partir do artista. Ambos suscitam o real e o palpável. Tanto o artista quanto sua obra situam-se no universo das coisas. Ambos, numa relação sincrônica, tomam emprestado de um terceiro, da arte, seus nomes. Seu processo de concepção percorre limites inimagináveis entre o racional e o irracional, na busca constante de construção de sentido para as questões da vida, observáveis na relação entre entes e artefatos. Assim, o artista cria, na arte e a partir de sua obra, um novo mundo de sentidos, cuja essência está enclausurada em sua coisidade¹. Esta essência da obra de arte pode ser entendida dentro do esquema dialético exposto por Heidegger (1977, p. 11): a partir do qual e através do qual uma coisa é e como é? Ou seja, “para encontrar a essência da arte, que reina realmente na obra, procuramos a obra real e perguntamos à obra o que é e como é” (1977, p. 12). Sendo assim, convencido de que a arte reina no império da matéria e este é para sua pura realidade, Heidegger nos esclarece que...

...também a muito falada experiência estética não pode contornar o caráter coisal da obra de arte. Há pedra no monumento. Há madeira na escultura

¹ Em Heidegger, a obra de arte é uma coisa. Como coisa, ela é dotada de uma coisidade que a identifica e a torna única, ou seja, sua configuração trabalhada no complexo forma-matéria.

talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que deveríamos dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra... (HEIDEGGER, 1977, p.13)

Neste processo, o artista é o canal, o meio, o viés pelo qual a manifestação da arte acontece na obra. Ele capta do mundo sua essência e a recria no universo da matéria. O mundo que o contém é seu laboratório principal, cosmo onde as experiências prévias de percepção e expressão acontecem.

Mas como esse processo acontece na arquitetura, que de fato, foge todas as regras das artes contemplativas e incorpora a funcionalidade? A arquitetura, nesse caso, seria somente uma interpretação do mundo ou um esforço constante de (re)criá-lo? Em resumo, o que é a arquitetura frente às outras expressões artísticas, e como se dá a experiência estética em um objeto que não pode ser experimentado somente pela contemplação?

Espaço, especificidade da arquitetura

A arquitetura enquanto expressão cultural e artística também é dotada de valores simbólicos, assim como a música e a pintura por exemplo. Cada expressão sugere uma experimentação estética distinta, visto que cada linguagem e/ou narrativa são configuradas a fim de alcançar um campo perceptivo específico. No caso da música, por exemplo, o campo perceptivo específico é a audição, pela qual se pretende alcançar o deleite por meio das paisagens sonoras. Já a pintura, a escultura e outras expressões plásticas são percebidas pelo campo visual, na qual a forma, a qualidade plástica, as cores, os volumes e os elementos compositivos interferem e condicionam a leituras e experimentações bastante específicas.

Henri Bergson (1999, p. 155) nos esclarece que “a percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente, [mas] está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a”. Neste sentido, ao experimentarmos esteticamente um objeto artístico somos conduzidos por nossos saberes, memórias, leituras, experiências prévias, etc., ou seja, a temporalidade existencial interfere no aqui e agora da relação entre sujeito e obra.

No caso da arquitetura, sua especificidade está em seu espaço, em seu vazio, em seu oco. Com isso ela exige do sujeito que a percebe uma experimentação para além da contemplação visual. O arquiteto italiano Bruno Zevi (1996) nos afirmou, em 1948, em seu clássico *Saber ver a arquitetura*, que o espaço é o seu protagonista, e é nele onde a função e a utilidade, que fazem referência à *Utilitas*², acontecem. Tal compreensão põe em cheque a visão de Oscar Wilde (2010) de que a arte não possui nenhuma função ou utilidade.

Podemos perdoar um homem por fazer uma coisa útil, desde que ele não a admire. A única desculpa para fazer uma coisa útil é que a admiramos com intensidade.

Toda arte é demasiado inútil. (WILDE, 2010, p. 10)

Salienta-se que, ao longo dos dois últimos séculos, essa visão se perpetuou e ganhou forte reverberação na consciência coletiva, principalmente no universo acadêmico e erudito. Todavia, desde a gênese da construção histórica da arte, de Giorgio Vasari (1511-1574) a Giulio Carlo Argan (1909-1992), a arquitetura é entendida como obra de arte. Esse conflito conceitual é gerado pela extrema atenção ao gozo provocado pela estética, que a princípio, é possibilitada pelo deleite, experimentado a partir das manifestações da arte moderna: arte pela arte. Todavia, o complexo espaço-tempo, ou seja, a arte fundamental, invólucro da vida e das experiências úteis e simbólicas, ganhou relevância fundamental como expressão do espírito na matéria, equiparada às outras manifestações artísticas.

Em Martin Heidegger (1954), que em grande parte de sua produção se debruçou em refletir sobre as relações entre o tempo e a identidade do homem, em 1951, apresentou uma reflexão essencialmente sobre o espaço em sua conferência *Construir, Habitar, Pensar*, trazendo-o como um elemento indispensável para a construção do Ser. Em Heidegger, o construir e o pensar confluem-se mutuamente na necessidade de os homens estarem sobre a terra e a habitarem. Constroem-se espaços a fim de que o homem os habite, e habitando, seu traço fundamental se estabeleça na condição de mortal, onde o ser-homem seja e esteja sobre a terra.

²*Utilitas* faz parte da Tríade Vitruviana. Ela refere-se à utilidade na arquitetura. Os outros elementos Vitruvianos são a *Venustas*, que refere-se às suas qualidades plástico-formais, e a *Firmitas*, que refere-se às suas qualidades estruturais.

Gastón Bachelard (2005) escreveu em 1957 “A poética do espaço”, em que suas contribuições parecem mais claras sobre a construção de uma fenomenologia do espaço. Bachelard trata o espaço como sendo o invólucro da existência humana, e enxerga na casa, a materialização deste universo. Na atmosfera da poesia Bachelard transita, tanto analisando o espaço pelo viés do imaginário e da fenomenologia, quanto estabelecendo metáforas a fim de, ao mesmo tempo, aprofundar e ampliar as categorias outrora métricas e rígidas do espaço.

Em 1961, Mircea Eliade (1992), um importante cientista religioso, refletiu em seu trabalho *O sagrado e o profano* sobre a rutura espacial a partir do processo hierofânico, ou seja, da manifestação do sagrado no espaço, gerando assim a centralidade do universo a partir do ponto de inserção do espectro divino na espacialidade da existência humana. Em outras palavras há uma estratificação espacial a partir do momento e da medida em que o homem se apropria do espaço e invoca seus deuses (a saber, suas verdades de vida), gerando assim, seu cosmo. Já em 1963, Otto Bollnow (2008), importante arquiteto e filósofo alemão, escreveu *O homem e o Espaço*, no qual refletiu sobre a espacialidade da existência humana, relevando a condição temporal exposta por Heidegger e da construção imaginária do cosmo de Bachelard. Dentro de 4 categorias da modificação do espaço, Bollnow explicita, em suma, que 1) apesar da “*confiança ingênua no espaço*”, 2) da perda do seu sentido, em que o espaço se apresenta estranho ao homem, 3) da busca por sentido de abrigo, no qual há uma necessidade de separação do espaço interno e externo, e 4) da necessidade de vencer o aspecto vulnerável do espaço; o habitar se encontra em um empenho em existir, no qual há de forma demasiada, um empenho em Ser.

Neste sentido, por meio da *Venustas* a contemplação imagético-visual da arquitetura é assegurada, no entanto, ela possui um elemento que a difere dessas expressões e sugere uma experimentação distinta. Bruno Zevi (1994) ajuda a entender a gênese dessa especificidade ao dizer que “a escultura atua sobre três dimensões, mas o homem fica de fora, *desligado* (grifo meu), olhando do exterior as três dimensões. Por sua vez a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha”. (ZEVI, 1994, p.23). Por esta razão a arquitetura suscita uma experiência estética distinta, que

é buscada através do habitar, onde as relações entre o homem e o espaço acontecem de forma dialética, íntima e inteira na busca pela sua afirmação enquanto existente.

O habitar como especificidade da experiência estética

É por sua especificidade, o espaço, que a arquitetura se abre a novas possibilidades de deleite e traz para além da contemplação a *apropriação*, que somente acontece pelo viés do habitar. Este habitar se refere às possíveis relações entre o homem e o espaço, e este para Heidegger é o traço fundamental do Ser, onde há efervescência mútua do *pensar* e do *construir* em função da preservação do “Eu” humano. É no espaço habitado que o homem se firma enquanto ser identitário, presente e existente (HEIDEGGER, 1954, p.10).

Sem regras e leis preestabelecidas, o habitar se manifesta diante da experimentação estética requerida pela especificidade arquitetural. Enquanto a arquitetura se empenha em criar um novo mundo, a apropriação se debruça, na mesma medida, em *re-conhece-lo* e habitá-lo. No habitar o homem busca o sentido de pertencimento. Heidegger (1954) diz que o construir tem o habitar como meta, e o pensar conduz tanto a primeira ação quanto a segunda, sendo que ambas não se limitam temporalmente, mas se constituem no período da existência humana, ou seja, no *de-morar-se* junto às coisas. A apropriação, neste sentido, se desdobra e alcança ações de cunho cultural e simbólico, que permitem com que o “tomar posse” e a “correção” sejam suas manifestações mais comuns. O “tomar posse” implica em uma atitude, antes de qualquer outra coisa, hierofânica. Ao determinar sua centralidade no universo, o homem hierarquiza os espaços e cria, conseqüentemente, estratos, zonas, camadas, do central ao periférico, ou seja, do mundo ao restante do mundo. Na busca do seu *lugar-no-mundo*, o homem desapropria os mais fracos e se instala, se impõe e delimita seus territórios.

Contudo, a “correção” acontece como consequência à hierarquia definida pela ação de “tomar posse”. Com ela, o processo de hierofania espacial é eternizado em um ciclo contínuo de construção/experimentação, no qual o homem procura encontrar-se a si, respondendo às necessidades impostas pelo ambiente natural, modificando-o e hierofanizando-o (ELIADE, 1998). Modifica-o a partir do momento em que percebe que

ambiente natural não consegue suprir suficientemente suas necessidades fisiológicas e simbólicas.

Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há ruptura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro”. (ELIADE, 1992, p. 17)

Entender que essa modalidade de experimentação é contínua, constante e mútua, é de fundamental importância para entender a própria arquitetura. Isso porque ela possibilita sempre novas possibilidades de experiência, exploradas por seu ente, capaz de construí-las e absorvê-las.

Bachelard por sua vez, diz que a essência do habitar não está no homem, mas na poética existente no espaço, revelando uma relação proximal e íntima, onde “o não-eu protege o eu”. É nele que se encontra a materialidade da experiência do habitar e nele se encontram inscritas as memórias, os medos, as angústias, os sonhos e os devaneios do homem que o habita (BACHELARD, 2005, p. 24). Este espaço de intimidade, para Bachelard, rompe com suas características métricas e, de forma quase metafísica, o expande e o contrai. Expande quando ele se encontra, em termos métricos, insuficiente para a manifestação da vida, e contrai a fim de abraçá-lo e de envolvê-lo.

Diante desta necessidade de estar e ser sobre a terra, o homem busca habitar. Esta é, ao mesmo tempo, uma necessidade natural e cultural do homem, e como Bollnow diz (2008), o habitar é um empenho em construir para si um não-ser envolvente, em que o homem possa cultivar sua essência de mortal e construir-se na sua existência. Heidegger lembra que o habitar é, na verdade, um estado de paz, ou seja, estar em harmonia diante da quadratura, pacificado entre seus deuses, o céu e a terra.

Nesse sentido é que o homem, através da experiência prolongada de contemplação e apropriação converte a pura matéria em material simbólico, dotado de valores impressos pela sua existência. Não somente por adentrá-la e conhecer suas entranhas, mas por habita-

la. As representações memoriais que sobrevivem à temporalidade se eternizam no espaço arquitetônico, pois o seu habitante se projeta nele, se vê nele e faz parte dele. Seu corpo desenha a existência sobre suas paredes e pisos geralmente rígidos, passeando sempre entre móveis que configuram e organizam seu lócus, seu centro.

A arquitetura é uma manifestação artística e cultural que contém a memória de seus habitantes e é responsável por sua perpetuação, rememoração e estratégias de esquecimento. Os ajustamentos de seus objetos determinam o espaço cheio, mas determinam o vazio, em que seu corpo passeia, representando no complexo espaço-tempo seus fluxos, registrados pela memória e lembrança. Cosmo configurado que liberta os devaneios do homem e os protege, e estes, livres e fluidos, direcionam o homem ao ápice da experiência estética arquitetural, permitindo o diálogo necessário entre a memória, pensamento e imaginação, tecendo assim, num processo incessante, o existir sobre a terra.

O universal e o local na obra de Luis Barragán

A arquitetura moderna foi um movimento universalista, que disseminou por todo o globo modelos, protótipos de arquiteturas com linguagens puristas dentro de uma lógica construtiva rigorosamente racional, a fim de ser reproduzida em todos os níveis e escalas das mais diferentes nacionalidades. Este processo, inicialmente eurocêntrico, absorveu os ideais iluministas universalizantes propostos nas décadas do final do século XVIII e toda a atmosfera industrial que transformou substancialmente as paisagens urbanas das capitais, inicialmente de Londres, Paris e Berlim, os sistemas de trocas, as dinâmicas sociais e culturais, e os sistemas de produção.

Estes discursos e protótipos chegaram à América Latina no alvorecer dos anos de 1920, mas tiveram nos anos de 1940 uma maior apropriação e disseminação. Observa-se, como razões desse fenômeno, a transformação nos sistemas de ensino de arquitetura, a intensa migração de arquitetos da Europa para seus países, uma substancial vinculação deste discurso progressista aos respectivos poderes políticos e a ascensão econômica de alguns, como Brasil e México, com a criação de novos portos para a exportação de matéria prima.

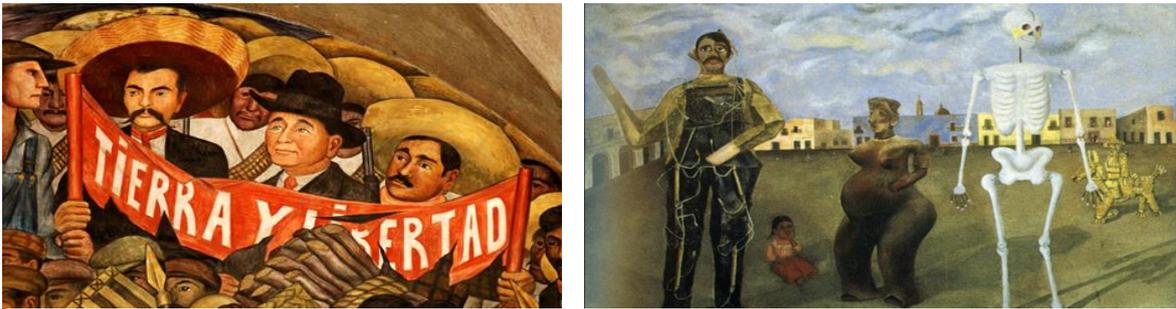


Figura 1 – À esquerda, um mural pintado por Diego Rivera representando a luta do povo que se vinculou ao partido comunista com o tema “Terra e Liberdade”. À direita uma pintura da artista mexicana Frida Kahlo, com o título “Four Inhabitants of Mexico”, 1938. Fonte: <http://www.wikipaintings.org>.

O México, antiga colônia espanhola, foi por muitos anos, mesmo depois de sua independência, um país relativamente pobre, contando com a maioria de sua população analfabeta e rural. No início do século XX, o espírito nacionalista interferiu no sistema político e social do México, fazendo com que a Revolução Mexicana, apesar de extinta com a morte dos militantes Emiliano Zapata e Pancho Villa nos anos de 1910 e 1920, impregnasse no povo, um sentimento de nacionalidade. Este pode ser claramente observado nas obras do muralista Diego Rivera, da pintora Frida Kahlo (Figura 1) e do arquiteto-engenheiro Luís Barragán.

Luis Barragán é o nome de um dos mais representativos arquiteto-engenheiros da primeira metade do século XX, nascido em 1902 em Guadalajara. Sua vida esteve inteiramente ligada às tradições de seu país, do campo e do povo mexicano. Logo depois de sua formação em 1925 na Escola Livre de Engenharia de Guadalajara, Barragán viajou à Europa, especificamente a países como França, Espanha e Itália, onde visitou a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais, na qual entrou em contato com espírito moderno que reinava sobre os intelectuais destes países. Lá entrou em contato com o Pavilhão *Esprit Nouveau* de Le Corbusier, o Pavilhão Austríaco de Frederick Kiesler, o Pavilhão Soviético de Kosnstantin Melnikov, o jardim elaborado por Ferdinand Bac, entre outras obras de arquitetos relevantes.

Ao retornar a Guadalajara em 1926, deu início à sua carreira, revelando em suas obras valores tradicionais. O primeiro contato de Barragán com o Estilo Internacional não o permitiu romper com a tradição, diferentemente de sua segunda viagem à Europa, onde visitou representantes deste estilo, investigou e de fato, absorveu o discurso modernista.

Essa primeira fase barragiana durou até 1930, data em que retornou à Europa e encontrou-se com diversos nomes da arquitetura moderna internacional. Dentre figuras como Kiesler, está Le Corbusier, que de certa maneira se debruçou em conhecer mais a fundo. Visitou suas obras e se simpatizou com as proposituras apresentadas a ele pelo estilo novo. Em 1931 viajou aos Estados Unidos vislumbrando um cenário urbano promissor, mas em crise, dada a quebra da bolsa de valores de 1929. Posteriormente retornou ao México onde deu início à sua segunda fase.

Substancialmente, a obra de Barragán se transformou ao mergulhar nos ideias da arquitetura moderna emergente. Como se observa na figura 2, uma ruptura de tipos e composição se mostram evidentes. À esquerda está uma residência elaborada em 1928 em Guadalajara, chamada Residencia Enfraín Gonzáles Luna. Apesar de conter linhas e planos bem definidos na composição plástica do edifício, ainda traz elementos marcantes da cultura hispânica e moura, como a cisão bem definida entre o público e o privado, e pequenas aberturas que permitiam somente a observação do ambiente externo. O pátio central atua como o centro do cosmo da casa, articulando no cerne da concepção arquitetural moura, assim como o constante uso de arcos como na Residência Robles León (1927).

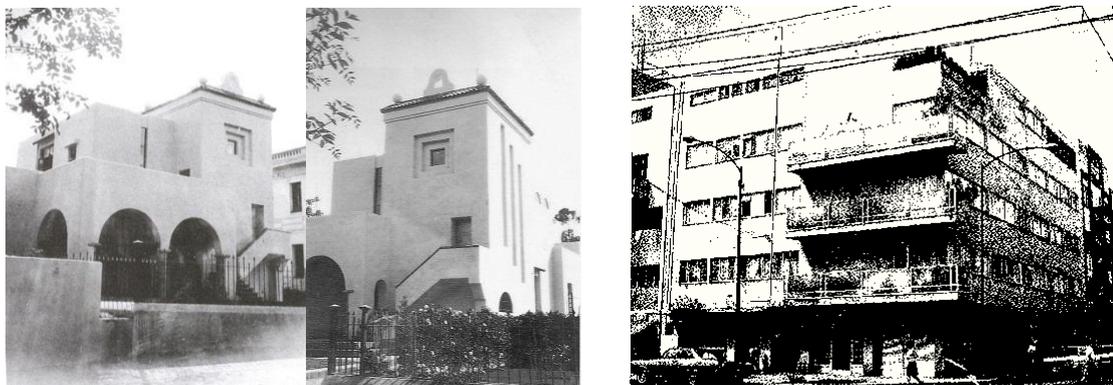


Figura 2 - À esquerda, Residencia Enfraín Gonzáles Luna construída em 1928. À direita o Edifício Sanchez, construído de 1936 a 1940. Fonte: <http://artepedrodacruz.files.wordpress.com>

À direita observa-se o Edifício Sanchez, construído de 1936 a 1940, que marca a segunda fase de Barragán sob a influência direta de Le Corbusier. Esta influência se manifesta na utilização dos cinco pontos Corbusianos, que são: a utilização do Terraço-jardim, as janelas em fita, o edifício elevado sobre pilotis, a flexibilidade da planta livre e a fachada limpa como consequência de uma concepção funcional prévia. Esta foi a estética da

máquina elaborada para ser internacional, universal, sem a contaminação da singularidade e do outro.

Durante 15 anos Barragán trabalhou dentro do estilo internacional, com o qual teve uma intensa produção na Cidade do México. Lá produziu diversas residências, edifícios de múltiplos pavimentos e apartamentos, trazendo em geral, paredes ortogonais pintadas de branco, aberturas envidraçadas e a distribuição dos ambientes de forma racionalista. A figura 3 nos apresenta estas características, muito ligadas ao discurso modernista, na qual Barragán projetou e produziu dentro da perspectiva industrial da produção arquitetônica. A “casa para duas famílias” nos expõe estes ideários, bem ligados aos projetos elaborados nas décadas de 1920 por Le Corbusier (Figura 3).

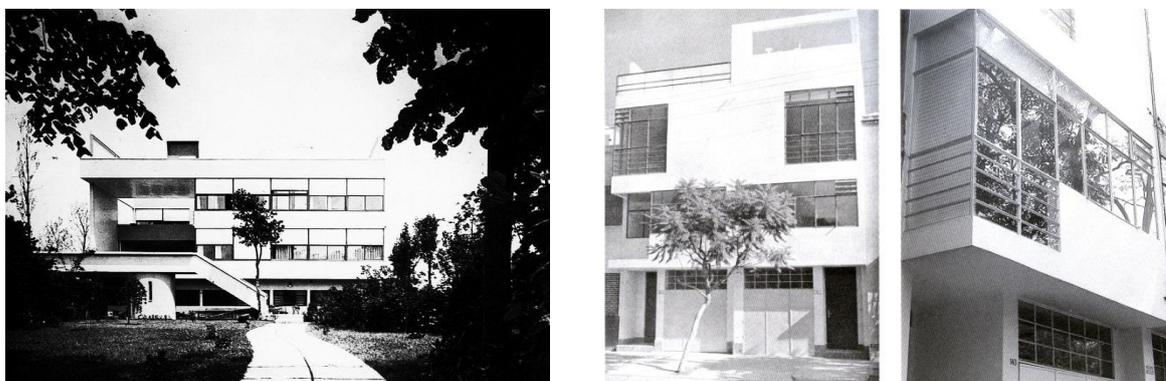


Figura 3 – Villa Stain de Le Corbusier de 1927. Fonte: Frampton, 2008. À direita, “Casa para duas famílias de 1936”. Fonte: <http://artepedrodacruz.wordpress.com>

Barragán absorveu esse ideário que foi materializado em sua obra até aproximadamente 1945 quando se findou sua segunda fase. Na década de 1940 o México entrou em uma forte recessão industrial, acarretando um enfraquecimento da indústria da construção civil, o que proporcionou a Barragán uma revisão crítica de sua produção, além de uma estreita vinculação com a arquitetura clássica produzida no mediterrâneo, moura e popular do México, dando início a uma nova produção.

As representações do habitar na Casa Luis Barragán

A Casa Luís Barragán foi construída pelo arquiteto em 1948, na Cidade do México. Esta obra apresenta a fundição tanto da primeira fase quanto da segunda fase de Barragán. Primeiro, pois ela traz questões tradicionais, como a utilização de cores e luz, característicos

do povo mexicano e dos muralistas, além de configurar a casa em três universos muito bem definidos, sendo que dois, o público e privado, possuem uma separação categórica, com o diálogo posto em locais de extrema necessidade. Segundo, pois ele revela questões modernas como a utilização de concreto armado, planos ortogonais e uma funcionalidade que transcende a racionalidade.

Nela Barragán traz dois importantes vieses do habitar. Em primeiro lugar, ao construir a Casa Luis Barragán, ele habitou o tempo. Habitar o tempo é senti-lo, entendê-lo e racionalizá-lo. Barragán habitou seu tempo, pois o respeitou demasiadamente, trazendo em termos de linguagem arquitetônica os anseios de sua geração. Mesmo dentro ainda das limitações étnicas e sociopolíticas de seu país, que há pouco havia se tornado independente, Barragán incorporou no projeto, lições que aprendeu na sua primeira fase, logo depois que se graduou, impregnado ainda por seus valores tradicionais (Figura 4).



Figura 4 – Imagens da Casa Luís Barragán. Imagem da esquerda, o primeiro Universo, o público, onde a casa se fecha de forma clara. Na imagem central, o estúdio de Barragán, em um ambiente penumbroso e intimista. Na imagem à direita, o Patio de lasOllas. Fonte: <http://www.casaluisbarragan.org/>

Em segundo lugar, habitou seu espaço, seu lugar. Habitou-o, pois respeitou na mesma intensidade o espaço, não somente pela sensibilidade de lê-lo diante da magnitude dos valores culturais impressos nas cidades mexicanas e seus habitantes, entendendo sua história e seus percursos, mas por recriá-lo, sintetizando em um objeto de arquitetura o vernacular e o novo, o tradicional e o moderno, os valores históricos de seu povo, e os valores históricos de um novo tempo, numa relação outrora antagônica.

Barragán representou a si nesta casa, configurando três universos principais. O público se situa na transição do fora e do dentro. As aberturas são poucas, e os espaços de diálogo entre o público e o privado são tímidos. O espaço da casa, o corpo de suas

representações, o segundo universo se configura como um labirinto, sendo este uma representação perfeita da identidade humana, que se configura a partir de percursos indefiníveis e a cada momento, novos. Foi na complexidade das organizações espaciais destes fluxos difusos, tanto em termos de níveis quanto de percursos, que Barragán se exprimiu.

O jardim, o pátio, é o ápice desta experimentação estética do habitar nesta casa, e onde se configura o terceiro universo. É neste espaço que Barragán se encontrou em estado de paz, pacificado diante dos deuses, da terra e do céu, enquanto um mortal. Foi ali que ele se preservou enquanto existente, e trouxe até o dia de sua morte, o seu traço fundamental (Figura 5). Para se chegar ao pátio-jardim, era necessário penetrar o muro e percorrer o labirinto.



Figura 5 – Imagens 1, 2 e 3 respectivamente, as plantas do térreo, primeiro piso e terraço. A 4ª imagem, as fachadas, frontal e posterior. Fonte: <http://www.casaluisbarragan.org/>

Rumo às conclusões: habitar o complexo espaço-tempo

O habitar enquanto experimentação estética específica da arquitetura se manifesta demasiadamente em duas instâncias: espacial e temporal. A arquitetura se encontra inscrita em uma temporalidade e em uma espacialidade, ou por assim dizer, ela materializa em espaço um tempo.

Diferentemente da música, da pintura, da escultura, da literatura e outras manifestações artísticas, a arquitetura se assume distinta, a partir do momento em que só se pode percebê-la e experimentá-la por completo a partir do *re-conhecimento* de sua espacialidade. Bruno Zevi destaca da tríade vitruviana a *Utilitas*, que acontece no espaço

interno da arquitetura por meio da função e da utilidade. Neste sentido, para além da contemplação, a arquitetura solicita ser apropriada pelo viés do habitar, que se desdobra em manifestações de cunho cultural e simbólico, tendo no “tomar posse” e na “correção” suas manifestações mais comuns.

O tomar posse, ação característica das sociedades mais fortes e mais organizadas, se manifesta prioritariamente pelo ato hierofânico, ou seja, a manifestação do sagrado, em que há rotura espacial e estratificação a partir da fundação do centro do mundo, de onde se irradiam os níveis do domínio do homem, do central ao periférico. A correção, ato primordialmente simbólico, organiza o centro do mundo onde as forças do sagrado, em conjunto com o homem, vão dialogar. É neste espaço corrigido, moldado pelo homem e para o homem, que o “Eu” se preserva e entra em estado de paz.

Luis Barragán foi um importante arquiteto do século XX que traduziu em objeto arquitetural os anseios de um espaço propício ao seu habitar. Em primeiro lugar, pois respeitou demasiadamente seu tempo, e trouxe, em termos de linguagem arquitetônica, os anseios de sua geração, que acreditava em um desenvolvimento linear e progressista, dentro ainda das limitações étnicas e sociopolíticas de seu país. Em segundo lugar, pois respeitou, na mesma intensidade, o espaço, não somente pela sensibilidade de lê-lo, entender sua história, cultura e valores, mas por recriá-lo, sintetizando, em um objeto de arquitetura, o vernacular e o novo, o tradicional e o moderno, os valores históricos de seu povo, e os valores históricos de um novo tempo.

Foi neste complexo ajuntamento de paradoxos, outrora pensados como antagonistas, que Barragán transitou, sendo prudente e ousado, sutil e imperativo, sensível demasiadamente, ao ponto de ser sua casa. Barragán representou a si, configurando três universos. O público se situa na transição do fora e do dentro. As aberturas são poucas, e os espaços de diálogo são tímidos. O espaço da casa, segundo universo, se configura como um labirinto, sendo este uma representação de suas memórias e de seus pensamentos. Foi na complexidade das organizações espaciais destes fluxos difusos, tanto em termos de níveis quanto de percursos, que Barragán se exprimiu. O jardim, o pátio, é o ápice desta experimentação e configura o terceiro universo. É neste espaço que Barragán se encontrou em estado de paz, pacificado diante dos deuses, da terra e do céu, enquanto um mortal. Foi

ali que ele se preservou enquanto existente, e trouxe até o dia de sua morte, o seu traço fundamental.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gastón. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BRAGUE, R. *O tempo em Platão e Aristóteles*. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar e Pensar*. [Bauen, Wohnen, Denken] (1951). "Conferência pronunciada na ocasião da Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. (Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback). Disponível em: < http://www.imagomundi.com.br/filo/heidegger_construir.pdf>. Acesso: 05 jan. 2010.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve Século 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

MONTANER, J. M. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril, 2010.

ZEVI, Bruno. *Saber Ver Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



O SUJEITO QUE RESTA: LÍRICA, LINGUAGEM, POLÍTICA

Diogo Cesar Nunes

Historiador; mestre e doutorando em Psicologia Social (UERJ). Pesquisador do grupo de pesquisa Subjetividade, Narrativas, Imagens (PPGPS-UERJ/CNPq). Professor da UNIABEU Centro Universitário; pesquisador PROBIN-UNIABEU. Endereço eletrônico: diogodcns@gmail.com



**Poesia;
Linguagem;
Língua; Sujeito;
Poeta.**

RESUMO: O presente artigo levanta alguns apontamentos, de caráter introdutório, acerca da relação entre linguagem, poesia e política, buscando considerar como mote o problema da significação. Intenta articular, em tal contexto, destacados aspectos da filosofia adorniana com algumas contribuições de Giorgio Agamben à reflexão tanto sobre a linguagem quanto em relação às noções de sujeito e poeta.

The subject that remains: lyric poetry, language, politic

**Poetry;
Language;
Langue; Subject;
Poet.**

ABSTRACT: This paper discusses some introductory notes about the relation between language, poetry and politics, considering, as its theme, the problem of meaning. In that context, it intends to articulate some aspects of Adorno's philosophy with some reflections of Giorgio Agamben about language and about the subject and poet notions.



Envio: 21/06/2016 ◆ Aceite: 20/07/2016

1.

Em conhecida passagem, originalmente publicada em *Crítica da Cultura e Sociedade*, de 1949, Adorno (2008a, p. 25) afirmou que “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas”. Das mais enigmáticas, a frase põe sob suspeita qualquer comentador e, em risco, tentativas de explicação, pois afirma a barbárie e a impossibilidade não somente no que se refere a “escrever poemas”, mas implica-as também no “conhecimento” da sua razão. O trecho que seguediz: “hasta la consciencia extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en palabrería”.

Interessa-nos, pois, como ponto de partida, pensar sobre a impossibilidade de compreensão da impossibilidade da escrita poética. Correndo o risco de “degenerar en palabrería”, trata-se de confrontar, desde o início, o imperativo da impossibilidade da compreensão, tomando-o como enigma e não mandamento. Pois, se o recebemos como doutrina, haveremos de parar de frente a ele, sem nada poder dizer. Entretanto, se nos aparece como enigma, o confronto é permitido, e sem o recusar, posto que “a essência do enigma”, como escreveu Agamben (2012a, p. 105), esteja “no fato de a promessa de mistério que ele gera ser sempre necessariamente gorada, uma vez que a solução consiste precisamente em mostrar que o enigma não era mais que aparência”. Ou seja, ao tomarmos como enigma a impossibilidade da compreensão da impossibilidade da poesia, nos confrontamos com uma compreensão que já é, ela mesma, impossível, ou impraticável. Nossa meta não é outra, portanto, que o fracasso, ou, dizendo em outros termos, revelar que no fracasso da interpretação do enigma subjaz a (única) possibilidade de sua compreensão.

Cumpre observarmos que a própria noção de interpretação [*Deutung*] desenvolvida por Adorno, desde *A Atualidade da Filosofia* (ADORNO, 1991), de 1931, sob influência marcante de Walter Benjamin (em especial, o Prefácio da sua *Origem do Drama Barroco Alemão*), aponta para o recíproco jogo de deslocamentos e associações que negam a

possibilidade de desvendamento da verdade como conteúdo de uma mensagem (Cf. MUELLER, 2009). A interpretação crítica, que define o fazer filosófico, tem pretensão de verdade, mas sem nunca dispor de uma “chave segura”; o que aparece ao intérprete são “figuras enigmáticas do-que-está-aí”. Ou seja, o texto a ser interpretado como enigma [Rätse] se apresenta como fragmentado, a compor uma “constelação cambiante”, sem forjar qualquer totalidade de sentido: sinais, vestígios e destroços que serão deslocados e rearrumados, formando um novo texto que, por sua vez, há de ser “incompleto, contraditório e descontínuo” (ADORNO, 1991, p. 87-88-89). À impossibilidade da “descoberta” da verdade corresponde a “possibilidade de abertura inesgotável” de sentido (MALDONATO, 2014, p. 19)¹.

Na frase de Adorno, uma “figura” qued esponta é a associação entre barbárie e impossibilidade: primeiro, escrever poema após Auschwitz “é barbárie” e, na sequência, “é impossível”. É sabido que o tema da barbárie se faz presente em destacados escritos adornianos, sobretudo na *Dialética do Esclarecimento*, publicada dois anos antes de *Crítica da Cultura e Sociedade*. Mas talvez não seja na própria “barbárie”, mas em “Auschwitz” que encontremos o significante mais preciso para a (tentativa de) compreensão da associação entre barbárie e impossibilidade. Em texto sobre a peça *Fim de partida*, de Samuel Beckett, publicado em 1965, Adorno desenvolve uma reflexão semelhante ao dizer que:

Después de la Segunda Guerra Mundial todo está destruido, incluida, sin saberlo, la cultura resucitada; la humanidad sigue vegetando arrastrándose, tras sucesos a los que realmente ni siquiera los supervivientes pueden sobrevivir, sobre un montón de escombros que hasta ha perdido la capacidad de una autorreflexión sobre la propia destrucción (ADORNO, 2003a, p. 247).

A “cultura ressuscitada” é um “tormento prolongado” cuja condição é a de uma “pena de morte vitalícia”. E é Auschwitz, pois, o símbolo absoluto dessa “cultura” dos escombros e da destruição em que se perdeu a capacidade de refletir sobre a própria destruição. A associação entre barbárie e impossibilidade tem em Auschwitz seu significante

¹O fragmento retorna [contra “o fantasma da unidade-identidade”] como sentido e valor em si, possibilidade de abertura inesgotável, espaço de leituras múltiplas que se entrelaçam com ele. A quebra da *unidade-identidade-totalidade* em tantos pedaços [...] solicita que sejam deixados para trás os convencionalismos formalizados e se adote uma linguagem divergente, e não ancoragens fixas” (MALDONATO, 2014, p. 19).

central, pois é ele o símbolo da destruição – e, sobretudo, da destruição da reflexão sobre a destruição – na medida em que seu registro seja o da “violência do indizível”: a incomensurabilidade da experiência da ausência de experiência, e, no limite, a impossibilidade de qualquer hermenêutica.

O que faz da *Shoah* o elemento central, por assim dizer, do tempo histórico presente, é ser lido o acontecimento não como um desvio de percurso, tampouco efeito de contextos circunstanciais, mas como evento histórico que fixa algo que lhe ultrapassa, algo que, persistente, aponta para fora do próprio evento. Em outros termos, seria o Campo o expoente mais nítido da desrazão da razão instrumental, técnica e totalitária, que pauta o “processo histórico” moderno, sobre o qual não cessamos de avançar. E o que Auschwitz revela, na condição de figura mais concreta do presente, é o vazio que desponta(ria) de qualquer revelação: o que seu nome comunica é a incomunicabilidade e o que sua experiência representa é o vazio de experiência. Enfim, “depois de Auschwitz” impossível é a própria representação, que não pode representar senão sua impossibilidade – ou sua incapacidade representativa. “No significar nada se convierte en el único significado”, anotou Adorno no mesmo texto (Ibid., p. 294).

Se o que resta de Auschwitz é justamente a impossibilidade da representação, temos diante de nós sempre escombros cujos significados são ausentes, a despeito de qualquer esforço ou técnica. Entretanto, a impossibilidade da hermenêutica não implica no fim da interpretação; ao contrário, todo escombros – vestígio, portanto –, como enigma, se oferece à crítica, não para promover o encontro com a (ou da) verdade [ou o encontro com (ou de) “o” significado], porque impossível, mas para, antes de qualquer coisa, desfazer com qualquer aparência de identidade/unidade/totalidade. Pois, se “somente são verdadeiros os pensamentos que não compreendem a si mesmos” (ADORNO, 2008b, p.187)², igualmente “só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade” (AGAMBEN, 2012a, p. 106). Em suma, é precisamente o problema da im/possibilidade da compreensão que aparece a qualquer tentativa de compreensão.

² Do original “*Wahrsind nur die Gedanken, die sich selbst nicht verstehen*”. Na edição de *Minima Moralia* que usamos: “Somente são verdadeiras as ideias que não se compreendem a si próprias”. Mantemos “pensamentos” e não “ideias” para não confundir com a tese benjaminiana, contida em *Origem do Drama Barroco Alemão*, de algum modo “idealista”, de que “a ideia é mônada”. Adorno aqui emprega *Gedanken* (traduzido como pensamento) e não *Idee* (ideia); não se referindo, nessa frase, portanto, ao menos não de forma direta, ao “idealismo” de Benjamin.

2.

O problema da representação, e, mais especificamente, da sua im/possibilidade, está presente nas mais influentes obras da filosofia ocidental, de modo que nos parece desnecessário aqui elaborar uma espécie de revisão ou de inventário. Interessa, entretanto, demarcar algumas balizas. De acordo com Rancière, trata-se de um problema político, assim entendido ao menos desde Platão, pois existe “na base da política, uma ‘estética’”. Trata-se de

[...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e de que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17).

O atravessamento entre política e estética está na base tanto da política quanto da estética. Isso interessa notar, sobretudo na medida em que a discussão parece enveredar irremediavelmente para a epistemologia. Não obstante, como Adorno (1995) havia anotado em *Sobre sujeito e objeto*, teoria do conhecimento é teoria social. O que percebemos, como percebemos, o que dizemos, como dizemos, e, a rigor, se é possível dizermos, são questões que se encontram intimamente implicadas aos “lugares” da percepção e do dizer, e, no limite, se referem às “propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. Como insinuamos, o problema da compreensão não diz respeito somente à percepção, mas à linguagem, sendo, em última análise, um problema político – a começar pela fenda que distingue o ruído da fala, a *phonédo logos*, o som da palavra, o grunhido da linguagem propriamente dita (ou propriamente humana).

Logo no início da *Fenomenologia do Espírito*, Hegel põe em questão as aporias (ou os limites) do dizer algo a partir da percepção de algo – da “certeza sensível” kantiana. Para Hegel, sujeito e objeto estão, desde sempre, mediatizados entre si. Ou seja, ainda que a percepção empírica de um objeto pareça imediata, essa percepção somente pode acontecer a um sujeito em relação a um objeto, o que implica nessa dupla e recíproca *mediatização*.

Não se trata, alerta Hegel, de uma propriedade nem de um efeito da consciência, mas da própria natureza (ou da própria possibilidade) de uma intuição sensível (HEGEL, 1992, p. 75).

Se Kant havia determinado como *a priori* da sensibilidade as categorias do tempo e do espaço, Hegel sugere a necessidade de três perguntas: o que é o *Isto* (o objeto sensível percebido)?; o que é o *agora*?; o que é o *aqui*?. O problema que surge, para Hegel, é que somente seja possível respondê-las parcialmente. Se a intuição sensível nos permite perceber o agora (da percepção), não é possível dizê-lo sem que nesse gesto sejam ditos outros “agoras”: o “agora” ao qual me referiria na escrita não é o “agora” da leitura, e, portanto, ao dizer o “meu” agora, nessa palavra, digo também outros instantes que não são o “meu” agora, ou seja, a sua negação. Esse problema não é tópico, mas estrutural de todo intento de dizer algo: sempre se diz algo por um universal, o que significa que aquilo que é dito “é” e “não é” aquilo que se diz. No limite, não é possível dizer a essência de algo, porque mediado.

Contudo, essa impossibilidade é a sua própria possibilidade, ou a única possibilidade. Quer-se afirmar que todo e qualquer “dizer algo” o diz ao mesmo tempo em que diz também a sua negação. “Nossos ‘visar’, para o qual o verdadeiro da certeza sensível não é o universal, é tudo quanto resta frente a esses *aqui* e *agora* vazios e indiferentes” (Ibid., p. 77). Ou seja, o que resta é indizível.

Como provoca Hegel no início da sua *Fenomenologia*, o dizer expressa aquilo que quer-dizer e o indizível daquilo, já que o dizer algo é sempre mediado (se diz sempre um universal e o negativo do algo, implícito no dizer dele). É impossível dizermos aquilo que se quer dizer, ou, o *Isto* que quer-dizer, sem que ele seja negado: negado e conservado. Firmar uma indicação, dizer o *Isto* é algo que sempre escapa se se espera firmar uma identidade/totalidade.

Mas “dizer o *Isto*” seria uma questão de “primeira ordem” da filosofia, de acordo com Agamben (2006a, p. 31): “Depois de enumerar as dez categorias, Aristóteles distingue, como categoria primeira e suprema, a essência primeira das essências segundas. Enquanto estas últimas são exemplificadas com o nome comum, a essência primeira [...] significa *Isto Que*”. O problema do ser, diz Agamben, aparece – “desde o início” – implicado no problema do significado, relacionado, através do pronome demonstrativo, à “esfera do indicar”. Se o

problema das “essências segundas” diz respeito ao significado do “nome comum” (homem, cavalo etc.), o problema da “essência primeira” é o do significado do pronome (“este” homem, “este” cavalo etc.). Entre indicação e significação, entre mostrar e dizer há uma cavidade, uma fratura, que, se se refere à “essência”, por assim dizer, tanto da metafísica quanto da ciência (já que pressupõem a distinção entre indicar e significar e se justificam a partir dessa distinção), é correlata àquela que justificaria a definição de homem como ser político, ou essencialmente político (Cf. AGAMBEN, 2004).

O que sustenta a definição de homem como ser essencialmente político (*anthroposphyseipolitikonzoon*) é um hiato correspondente àquele que funda a ontologia, entre indicar e significar. *Physei*, enquanto “natureza” e enquanto “essência”, aponta para o atravessamento – talvez tautológico e teleológico – entre princípio e fim. Se algo ou alguém tem determinada essência – motivação, princípio –, há de cumprir seu destino realizando-a. A “natureza” do *anthropos*, sendo política, há de se cumprir na política. Trata-se, todavia, de uma natureza ambivalente, pois, na esfera política, a vida humana é *Bíos*, vida qualificada, e não *Zoé*, vida orgânica. Ou seja, cumprindo sua natureza de animal político (*politikonzoon*) o *anthropos* deixa de ser “*zoon*”, já que *politikonzoon* significa a transcendência da *Zoé*: o *Bíos*. Essa ambivalência, antes de contradição, pode nos revelar que a distinção entre *Zoé* e *Bíos*, sendo aquela entre *Phoné* e *Logos*, é um hiato: um espaço, não vazio, da *dynamis*, da potência.

Se a “natureza”, a “essência”, é também “destino”, tratamos, nesse hiato, da sua condição básica e necessária, ao ponto de podermos dizer, parafraseando Heráclito, que a natureza do homem, em vez de “a política”, seja “a potência”³. Neste sentido, a política é menos a realização de uma essência que o espaço em que se põe em jogo a sua possibilidade. Ou, como disse Vladimir Safatle (2012, p. 234), a política é “o espaço no qual o homem procura incessantemente criar modos de reconhecimento no inumano [...] ir lá até onde a imagem de si não alcança”; ou seja, “o” espaço de encontro e de tentativa de reconhecimento na (e com a) alteridade, com o que escapa à normatização, à identidade, à mesmidade.

³Cf. fragmento 119: “O *ethos* do homem é seu *daimón*” (Ver SPINELLI, 2009).

O problema do espaço distintivo entre o ruído e a palavra, entre o grunhido do corpo orgânico e a linguagem do ser político, é um problema político, ou, talvez, “o” problema político. A *phoné* indica, mas somente o *logos* pode significar. Entretanto, seria esse “o” problema político exatamente porque a “potência” que une e distingue o ruído da palavra, o “pode” que preenche esse hiato, é, também, e necessariamente, “pode-não”. Pois, à reflexão sobre o possível – sobre a potência e/ou sobre a possibilidade – caberia considerar sua contrapartida dialeticamente necessária, seu complemento imprescindível: o impossível. Todo “pode” pressupõe e implica um “pode-não”, que, se o contraria, o mantém como possibilidade. Em outros termos, toda potência é impotência, já que a impotência é a possibilidade da não realização da potência (Cf. AGAMBEN, 2015, p. 243-254). Isso recoloca em cena o problema da significação, mas considerando o conflito fundamental, instaurado no interior de qualquer tentativa de significar, que é o seu pode-não, ou seja, sua im/possibilidade. Se a linguagem, como argumentou Hegel, impõe o limite da significação, não é possível significar senão por ela. O conteúdo, portanto, de qualquer significação, como tentativa de dizer algo, é que é impossível dizê-lo. Todavia, se o impossível é a contrapartida dialeticamente necessária do possível, sem o qual ele se esvai, assegurar a impossibilidade de dizer algo corresponde a afirmar sua possibilidade. O que se diz, quando se diz algo, é, então, a possibilidade de dizê-lo – ou, no limite, esse conflito.

3.

“Toda literatura que interessa depois de Baudelaire”, disse Luiz Carlos Lima (2003, p. 102), “é uma luta com a impossibilidade do ato de escrever”. O que o ato de escrever afirma, lutando com a impossibilidade de escrever, é, ora, a sua possibilidade. A arte, a literatura, e, em particular, a poesia, marcariam a tentativa de levar ao limite a impossibilidade de significar, para encontrar, assim, a possibilidade da significação. Isso implica em pensar a poesia como “gesto” que subverte, de dentro, dialetizando, o significado ausente. Não que a poesia firme, ou fixe, um significado; exatamente ao contrário, por escapar à pretensão de dizer o *Isto* é que ela “pode”, enfim, dizer algo. Do mesmo modo em que “unicamente em vestígios e escombros pode perdurar a esperança” (ADORNO, 1991, p. 73), é no limite do

significado ausente, “no espaço vazio das obras em ruínas”, pois, que o hiato entre indicação e significação pode se superar, como espaço de dizer algo.

Na *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, de 1957, Adorno afirmou que “a grandeza” da obra de arte, e em particular da poética, está “em deixar falar aquilo que a ideologia esconde” (Id, 2003b, p. 68). A ideologia enquanto “falsa consciência” aparece em Adorno majoritariamente como posituação da realidade: como totalidade, reificação e homogeneidade⁴. É contra a (suposta) pacificação da realidade pelo conceito – e/ou pela teoria – que o filósofo erige sua dialética negativa: a negação determinada consiste, outrossim, em negar a possibilidade de acordo entre conceito e coisa – ou entre significação e realidade empírica –, buscando ir “além do conceito por meio do conceito” (Id, 2009, p. 22), “dizer o que não pode ser dito” (Ibidem, p. 16; grifo nosso). Neste sentido, a arte é aquela expressão que, em vez de reduzir o contraditório e o não idêntico à aparência de identidade e não contradição, explora, através das suas particularidades formais e técnicas, os deslocamentos entre cultura e experiência, as “fissuras” da realidade e as insuficiências de todo esforço de significação. A arte está, assim, além da ideologia na medida em elabore, no seu particular, as contradições do todo “danificado” sem o reificar; sem apelar, portanto, à tentativa de submissão da experiência à representação, uma vez que são, em si mesmas e entre si, histórica e culturalmente mediadas. Na *Teoria Estética*, Adorno afirmou que “mais vale desejar que um dia melhor a arte desapareça que esquecer o sofrimento, que é a sua expressão [...]. Esse sofrimento é o conteúdo humano que a servidão falsifica em positividade” (ADORNO, 1982, p. 291).

Neste sentido, Agamben (2008) e Žižek concordam que seria preciso “corrigir” a sentença adorniana sobre a impossibilidade da poesia⁵ e dizer que

[...] não é a poesia que é impossível depois de Auschwitz, mas a *prosa* [...].
Quando Adorno declara que a poesia é impossível (ou antes um exercício

⁴[...] o oposto da ideologia não seria a verdade ou a teoria, mas a diferença ou a heterogeneidade” (EAGLETON, 1997, p. 116).

⁵Para Márcio Seligmann-Silva, Adorno teria “reformulado” a frase acerca da barbárie/impossibilidade da poesia: “Como ele escreveu em 1962 em seu trabalho *Engagement*, também referindo-se ao seu *dictum* de 1949: ‘O excesso de sofrimento real não permite esquecimento; a palavra teológica de Pascal *on ne doit plus dormir* deve-se secularizar. [...] aquele sofrimento [...] requer também a permanência da arte que proíbe’. No mesmo passo lemos ainda: ‘não há quase outro lugar [senão na arte] em que o sofrimento encontre a sua própria voz.’” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 81).

da barbárie) depois de Auschwitz, esta impossibilidade é portadora de uma capacidade: a poesia é sempre, por definição, “sobre” alguma coisa que não pode ser nomeada diretamente, apenas aludida (ŽIŽEK, 2014, p. 19-20; grifos do autor).

Todavia, a pretensa correção ratifica, ela mesma, a própria impossibilidade da poesia se a tomarmos não como representação da realidade, mas representação da impossibilidade da representação da realidade – como enigma cujo conteúdo de verdade seja a própria distância que sua forma mantém com qualquer “conteúdo”. Dizendo de outro modo: se a fala poética é aquela que “deixa falar” o contraditório, o não idêntico e, mais precisamente, o sofrimento, seria ela a fala impossível e, ao mesmo tempo, da im/possibilidade da fala.

Se, numa interpretação corrente, a barreira ao dizer revelada – senão instituída – na palavra *Auschwitz* remete à condição traumática, em que impera a “impossibilidade de construir um sentido corrente para o horror experimentado e, conseqüentemente, de transmitir ao outro a realidade sofrida” (VIEIRA, 2010, p. 156), é possível esboçar outro caminho interpretativo, sem, todavia, contradizer o anterior; nele, o “evento” (traumático), como barreira da significação, resistiria à própria significação (ou, dizendo de outro modo, enquanto “símbolo” da impossibilidade de elaboração de uma significação, não poderia ele produzir outro significado que a ausência de significação). Retomaríamos, aqui, a reflexão de Agamben sobre a semiologia, como em seu segundo livro, *Estâncias: a barreira entre significante e significado* é, ao mesmo tempo, a possibilidade de significar e a própria significação (AGAMBEN, 2007a, p. 221). Sendo o “símbolo” o signo que aponta para além de si mesmo – e, assim, para uma fratura essencial em que aparecer é esconder, estar presente é faltar (Ibid., p. 218-221) – o evento traumático, enquanto símbolo, apontaria também para o fato, por assim dizer, de que a significação não se produz na relação entre indicar e significar, mas no deslocamento interminável do significado.

Cabe retomar, ainda que muito superficialmente, o significado que os gregos davam a *poíesis*. Enquanto “uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” (NUNES, 1989, p. 20), enquanto “a capacidade”, diz Agamben (2012b, p. 21), de “levar uma coisa do não ser ao ser”, trata-se, na *poíesis*, de uma atividade que não se confunde com a indicação/nomeação (daquilo que é, ou daquilo que é percebido). Toda poesia *que*

interessa, ousemos um pastiche à frase de Carlos Lima, é uma recusa à pretensão de significar uma indicação, justamente porque se trata de produzir, levar uma coisa do não ser ao ser. Dizer algo, aquém da indicação e além da significação, como criação desse algo, *interessa* na medida em que “esse poder pode conduzir tanto à felicidade quanto à ruína” (Ibid.). A despeito da estética fundada no juízo – *desinteressado* – do espectador, a criação (artística) *interessa*, pois “aquilo que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor” (Ibid.).

O que está em jogo, na criação poética, é a promessa da felicidade⁶ e o risco permanente da ruína, a vida e a morte do poeta. Seu lugar, portanto, é um lugar discursivo, mas também no-tempo, o melhor, no tempo *enquanto* potência – do novo, da criação:

O poeta está livre por dentro dos relógios
e o seu coração ali bate e bate e bate
lado a lado com todas as engrenagens do mundo.
O mistério, no entanto, é o jardineiro do seu sangue
exilado entre palavras que nunca foram proferidas (FÉLIX, 1993, p. 52).

No poema *Porque*, Moacyr Félix apresenta o poeta exatamente como aquele que joga, com o poema, a possibilidade da sua existência; isso “Porque a poesia nunca está na soma / e sim no tempo que é maior que o tempo / da vida medida entre doze números” (Ibid.). O lugar do poeta é um lugar *che resta* – um *topos*, como diz Agamben (2007a, p. 15), porque lugar-tempo –, maior que as cronometrias do mundo objetivo, mas, igualmente, no interior delas. Um espaço *de* tempo que, se incomensurável, pretende-se comunicável. *Kairós*, o instante-agora [*Jetzt-Zeit*] da criação.

Se o “todo social”, no qual qualquer experiência se condiciona como possibilidade, é, sob o signo da barbárie, danificado e catastrófico, é também fragmentado e contraditório. Se Agamben, em *Il tempo che resta* (AGAMBEN, 2006b), equipara o tempo kairológico ao tempo messiânico, é porque, nas palavras de Benjamin (1985, p. 232), cada *instante* é “a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias”. No aforismo *Final* de *Minima Moralia*, Adorno (2008b, p. 245) escreveu que resta “construir perspectivas nas quais o mundo se

⁶Na sua crítica à estética kantiana (à noção de beleza como juízo *desinteressado* do espectador), Nietzsche (1998, p. 93-94) evoca Stendhal, “que certa vez chamou a beleza de uma promessa de felicidade”.

ponha, alheado, com suas fendas e fissuras à mostra tal como alguma vez se exporá indigente e desfigurado à luz messiânica”. A força messiânica, como elaborada em Benjamin e desenvolvida por Agamben, tem no aforismo adorniano uma elucidação exemplar, associado o messianismo, todavia, à dialética: a “luz messiânica” revelaria (ou revelará) as fissuras e fendas do mundo. O tempo messiânico (kairológico), diz Agamben (2010),

[...] não é um período cronológico, mas, sobretudo uma transformação qualitativa do tempo vivido. [...]É um tempo que pulsa dentro do tempo cronológico, que o trabalha e o transforma a partir de dentro. É, de um lado, o tempo que o tempo emprega para terminar; de outro, o tempo que nos resta, o tempo do qual precisamos para fazer o tempo terminar, para atingir a meta, para nos libertarmos da nossa representação ordinária do tempo.

Dissemos que, no poema, está em jogo a vida e a morte do poeta, e que o seu lugar, sendo o tempo, é o *instante* – tempo *que resta*, incomensurável, que nega dialeticamente a cronologia. Ao dizer algo, o poeta diz também o seu lugar, que é a possibilidade da transformação qualitativa do tempo, e o seu “mistério”: o exílio entre “palavras que nunca foram proferidas”. A arte, como afirmamos, ao elaborar no seu particular as contradições do “todo”, comunica a incomunicabilidade da realidade sensível e, ao mesmo tempo, o próprio esforço dessa superação. Trata-se de um “fazer aparecer contra a aparição” (ADORNO, 1982, p. 259), ou da elaboração de uma visibilidade daquilo que não é, para o discurso meramente descritivo, visível, ou mesmo existente (Cf. BADIOU, 2006). O *instante*, como afirmação do precário da existência, da não totalidade do todo e da potência do tempo que pulsa dentro do tempo, volta-se contra a cronologia que o pretende aprisionar:

Vim para quebrar os relógios deste tempo que dá voltas sempre sobre ele mesmo, sempre com a mesma areia a redemoinhar-se entre portas giratórias que se abrem e que se fecham para o oco da existência.

Vim para inventar trajetórias que nunca existiram a não ser na medida em que me despedaçam. (FELIX, 1981, p. 99).

No poema *Sim*, Moacyr Félix novamente põe em cena a relação entre poeta, poesia, tempo e realidade objetiva. O sujeito oculto, que anuncia e se justifica na recíproca destruição da cronologia e afirmação da potência como “despedaçamento”, deixa em aberto sua identidade: o sujeito da fala não seria, pois, a representação de um idêntico (de uma *ipseidade*), mas, justamente ao contrário, a anunciação da provisoriedade do que existe no instante em que se afirma. “*Quem veio*” para quebrar os relógios e inventar trajetórias é, como *kairós*, uma não-substância a despedaçar a aparência de harmonia e totalidade; o sujeito que, ao se dizer (no poema), põe em jogo, entre a ruína e a promessa de redenção, a sua existência.

4.

O que vimos argumentando até aqui pode ser, em certa medida, corroborado na afirmativa, presente na *Teoria Estética*, de que

A tarefa de uma filosofia da arte não é tanto escamotear o momento do incompreensível à custa de explicações – como que o fez quase fatalmente a especulação –, mas compreender a própria incompreensibilidade. [...] A filosofia não é tão bem sucedida como Édipo, que responde com pertinência aos enigmas; mas a felicidade do herói revelou-se, de resto, como cega. Porque o elemento enigmático da arte se articula apenas nas constelações de cada obra em virtude dos seus procedimentos técnicos é que os conceitos são não só a dificuldade da sua decifração, mas também a sua oportunidade. (ADORNO, 1982, p. 526-542).

A decifração do enigma deixa sempre ao menos uma aresta, um resíduo de incompreensibilidade, pois, como havia anotado Fernando Pessoa (2006, p. 381), “a arte que dá ao obscuro uma expressão lúcida não o torna claro, mas torna-lhe clara a obscuridade”. O conceito é a im/possibilidade da decifração do enigma (sua “dificuldade”, mas, igualmente, sua “oportunidade”), na medida em que sua trama seja constituída pelos seus procedimentos técnicos, e, no caso da arte poética, em especial, as figuras de linguagem fazem apontar – e isso as define – para além dos significados ordinários, constituindo o lugar da sua elaboração como aquele “exílio”, dito no poema de Moacyr Félix, “entre palavras que

nunca foram ditas”. Neste sentido, toda tentativa de compreensão se (des)encontra com a incompreensibilidade do enigma, confrontando-se com o hiato que separa, e, ao mesmo tempo, liga, numa relação incessante de deslocamento e dissimulação, forma e conteúdo. Se, por um lado, o impasse da elucidação se dá porque o conceito é incapaz de apreender aquilo que escapa ao conceito, por outro lado, é essa a sua condição – condição essa que atualiza a cada instante em que as palavras apontam para além de si mesmas e que a crítica, em vez de despotencializar a obra pela sua “explicação”, se confronta com o incompreensível.⁷

Não há, todavia, para Adorno, dualismo entre um conteúdo da obra e suas condições contextuais exteriores, uma vez que a “história é imanente ao seu conteúdo de verdade” (ADORNO, 1982, p. 540). O que há, portanto, é o recíproco atravessamento entre história, forma, conteúdo e sujeito, que se “sedimentam” entre si; daí a afirmativa de que quanto mais a poesia lírica trata do que há de particular no sujeito, tanto mais ela alude o universal. O *primado do objeto* não despreza o sujeito, mas, ao contrário, implica-o “na” forma e “no” conteúdo da obra: “em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade” (Id, 2003b, p. 72). Comentando a dialética adorniana, Leandro Konder escreveu:

A maior objetividade buscada pelo pensamento dialético – a objetividade do pensamento dialético – necessita, não de menos, mas de mais sujeito. Só assim, enxergando-se a si mesmo como parte da realidade objetiva, o sujeito pode se conhecer objetivamente. Só se pode alcançar o primado da objetividade pela reflexão subjetiva sobre o sujeito. (KONDER, 2003, p. 124).

Que o sujeito se realize enquanto tal através da (atravessado pela e atravessando a) objetividade significa que ele não é nem um dado *a priori* tampouco um objeto destinado à reificação. Ao contrário, trata-se de uma possibilidade que vem-a-ser pela práxis, ou seja,

⁷Cabe referenciar uma passagem de Agamben a respeito da relação entre crítica (ou, nesse caso, interpretação) e criação, que diz: “Uma obra crítica ou filosófica que não se mantém de alguma maneira numa relação essencial com a criação, está condenada a girar no vazio, assim como uma obra de arte ou de poesia, que não contém em si uma exigência crítica, está destinada ao esquecimento” (AGAMBEN, 2013, p. 15).

através da ação que é “autotransformação” sem se “deixar corromper numa atividade mecânica, cega, repetitiva” (Ibid.). No caso da arte, a objetividade diz respeito também aos procedimentos técnicos e formais, de modo que, se no objeto artístico o sujeito/autor põe em jogo a sua vida, a possibilidade da sua própria existência enquanto tal, como afirmou Agamben, o faz na medida em que, através da objetividade, escape à repetição mecânica:

O sujeito, cuja expressão é necessária, em face da mera significação de conteúdos objetivos, para que se alcance essa camada de objetividade linguística, não é um adendo ao próprio teor dessa camada, não é algo externo a ela. O instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, [...] não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito (ADORNO, 2003b, p. 74-75).

A reconciliação entre sujeito e mundo, entre subjetividade e objetividade, obstruída e impossibilitada na dialética negativa, é aqui, na lírica, vislumbrada como possibilidade; nela, a linguagem não pretende expressar a “certeza sensível” empírica; através dela, o poeta, ao dizer o mundo objetivo, se diz, e, ao se dizer, gesto esse que a caracteriza, diz o mundo social sedimentado em si. Ao submergir na linguagem, ao “esquecer-se” nela, o poeta tem uma voz própria. E o “lugar” da voz, escreveu Agamben, “não está *na* interioridade nem *no* mundo, mas no limite entre ambos” (AGAMBEN, 2015, p. 73; grifos do autor).

Os paralelismos entre os pensamentos de Adorno e Agamben, aqui ensaiados, não têm pretensão de ocultar ou reduzir suas diferenças, mas evidenciar alguns dos seus muitos encontros. Ainda que em Agamben não esteja em questão a possibilidade da “reconciliação” entre subjetividade e objetividade, o filósofo italiano, em diferentes textos, equipara “sujeito” e “poeta”, como abordaremos a seguir. Em ambos, subjazeria a hipótese de que o distintivo da arte poética seria a sua tentativa – frustrada – de recuperar a experiência (em sentido existencial e não meramente epistemológico), contra sua dissimulação tanto pela ciência moderna quanto pela própria dinâmica da vida social hodierna. Ao articular reflexões de Heidegger e Hölderlin acerca da relação entre voz (*Stimme*) e vocação (*Stimmung*), Agamben afirma que, no cerne do problema da linguagem, está a possibilidade da liberdade:

A liberdade só seria possível para o homem falante se ele pudesse pôr a claro a linguagem e, apreendendo-lhe a origem, encontrar uma palavra que fosse verdadeira e inteiramente sua, isto é, humana. Ou seja, uma palavra que fosse a sua voz, tal como o canto é a voz dos pássaros, o fretenir é a voz da cigarra e o zurro é a voz do burro (AGAMBEN, 2015, p. 81).

O homem, ao contrário dos outros animais, não tem uma “voz própria”. Assemelha-se, aqui, ao *em aberto* da condição humana (*bíos*), marcado pela potência que une e distingue indicar e nomear, o problema específico da voz: entre o ruído, forma elementar de som, e sua superação, a articulação de uma voz propriamente dita. Não seria “fora” da linguagem, portanto, como já havia argumentado Barthes, que residiria a possibilidade da liberdade, mas justamente “nela”. Para o filósofo francês, na língua

[...] servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística, tal como a descreve Kierkegaard, quando define o sacrifício de Abraão como um ato inédito, vazio de toda palavra, mesmo interior, erguido contra a generalidade, o gregarismo, a moralidade da linguagem; ou então pelo amen nietzschiano, que é como uma sacudida jubilatória dada ao servilismo da língua, àquilo que Deleuze chama de “capa reativa”. Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (BARTHES, 1996, p. 14-15).

“Esquecer-se na língua”, “trapacear (com) a língua” e “encontrar uma palavra sua” representam três variações sobre uma mesma realidade e uma mesma utopia: a relação essencial entre a possibilidade de dizer e a possibilidade da liberdade. Entretanto, ao contrário de Barthes e afim a Adorno, Agamben concebe o sujeito como possibilidade. Como toda potência, seu destino é realizar-se, em *ato* – confrontando o *poder*, cujo propósito, por assim dizer, é fazer a “gestão” da potência, impedindo-a de saltar ao ato, mantendo-a na

condição de possibilidade. O poder, disse Agamben (2012a, p. 61), ao realizar a “economia das potências”, inverte meios e fins, tirando da potência seu sentido.

[...] existem por toda parte – também dentro de nós – forças que obrigam a potência a permanecer em si mesma. É sobre essas forças que repousa o poder: ele é o isolamento da potência em relação ao seu ato, a organização da potência” (Ibid., p. 60).

Em *O que é dispositivo?*, originalmente conferência proferida em Santa Catarina, em 2005, Agamben disse: “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo entre os viventes e os dispositivos” (AGAMBEN, 2005, p. 13). O vivente é *sujeito em potência*, que vem-a-ser mediante o confronto com os dispositivos, “máquinas de produzir subjetivação”, que capturam ao mesmo tempo em que produzem subjetividade. Mas seria a linguagem um dispositivo?

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fabricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar (Ibid.).

A linguagem é a condição ao mesmo tempo em que o limite do dizer, e o mesmo devemos afirmar sobre a língua: na condição de dispositivos (provavelmente os mais antigos), capturam, determinam e modelam as possibilidades. Não vislumbra, assim, Agamben a dissolução dos dispositivos, mas sua “profanação”: “liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum” (Ibid., p. 14). Em outro lugar (AGAMBEN, 2007b, p. 65): profanar é “usar”. O contrário do profano é, pois, o sagrado, que assim se mantém mediante uma “separação” instituída pelo rito e pela liturgia. Toda religião [*relegere*] se constitui, para Agamben, na separação entre o sagrado e o

profano, mantida pelo respeito às normas de conduta, que subscrevem os gestos e impedem o uso. Mas, “o que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana”, uma vez que o próprio objeto sagrado (e não outro) se torna profano quando posto “em jogo”. (Ibid., p. 66). A profanação é, assim, o contra-dispositivo, por excelência (Id, 2007b), na medida em que o usa de outro modo daquele prescrito pela tradição religiosa.

Aqui, portanto, “encontrar uma língua sua” e “trapacear (com) a língua” se implicam definitivamente: trata-se de profanar a língua, de fazer “uso” dela; trapacear a tradição, contrariando o dispositivo, mas sem abdicar dele. Por isso, trapacear “a” língua “com” a língua. Por vias diferentes, mas com precisa definição, Benjamin teria nomeado a poesia de Baudelaire como “a modernidade” por ela promover um “ataque surpresa”, “uma série ininterrupta das mais pequenas improvisações”, uma conspiração da linguagem (BENJAMIN, 1994, p. 97-70-95). A linguagem conspirando contra si mesma é a sua dessacralização, que lança a língua ao registro do “testemunho”, para além do “arquivo”. Aqui, a diferença fundamental em relação ao “ter voz”, entre agir no domínio do rito, do sagrado, e o usar que profana a língua, pondo-a em jogo, e, assim, também aquele que dela faz uso.

5.

Em *O que resta de Auschwitz* (AGAMBEN, 2008), Agamben estabelece uma linha argumentativa algo semelhante à que seria elaborada em *O autor como gesto* (Id, 2007b). Neste último, o filósofo retoma também a noção de linguagem como dispositivo e sua relação com a produção de subjetividade: “a escritura é um dispositivo, [...] e a história dos homens talvez não seja nada mais que incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem” (Ibid., p. 63). Todo dispositivo captura e produz subjetividade (e, por isso, todo processo de subjetivação é também de dessubjetivação). Assim, como todo dispositivo, a escritura – e antes, a linguagem – ao mesmo tempo em que captura a própria escrita, a permite, a propicia. Não obstante, se é possível profanar o dispositivo – se, na condição de instrumento do poder, a linguagem é dispositivo (condição e limite, antítese ao mero vivente) – significa que é ela,

também, potência, ou seja, que há nela possibilidades de sua superação – superação dialética, pois, que implica em conservar e transformar ao mesmo tempo. E é nesse ponto que Agamben elabora uma crítica significativa tanto a Foucault quanto a Benveniste a respeito das noções de sujeito e autor, desviando a atenção do “enunciado” para a “língua”.

O enunciado, tanto em Benveniste quanto em Foucault, afirma Agamben, diz respeito ao “ter lugar” do texto: “a enunciação assinala, na linguagem, o limiar entre um dentro e um fora, o fato de ter lugar como exterioridade pura”(AGAMBEN, 2008, p. 142). Ao referir-se ao “acontecimento da linguagem”, a análise do enunciado busca compreender as possibilidades do dizer, dos discursos e das proposições, definidas como exterioridade em relação à linguagem e a quem enuncia, afastando, assim, a pergunta por “quem fala?”, numa rejeição radical às noções de sujeito como consciência (como intencionalidade e/ou como interioridade, seja transcendental, seja psicossomático) e de autor, substituído, por assim dizer, no plano do enunciado, pela “função-autor”. Assim, “a partir do momento em que os enunciados se tornam referência principal da investigação, o sujeito fica dissolvido de qualquer implicação substancial e se torna pura função ou pura posição” (Ibid.).

Ao menos dois aspectos, certamente complementares, são levantados por Agamben em sua crítica. O primeiro, a pergunta, “o que significa ser sujeito de uma dessubjetivação? Como um sujeito pode dar conta do seu próprio desconcerto?” (Ibid., p. 144). O segundo, a proposta:

Imaginemos agora repetir a operação de Foucault, fazendo com que deslize na direção da língua, que se desloque para o plano da língua o canteiro que ele havia criado entre [...] a língua e o arquivo. [...] tratar-se-á então de tentar considerar os enunciados não do ponto de vista do discurso em ato, mas daquele da língua, olhando a partir do plano da enunciação não em direção ao ato de palavra, mas na direção da *langue* como tal. Ou dito de outra forma, trata-se de articular um dentro e um fora não só no plano da linguagem e do discurso em ato, mas também no da língua como potência de dizer (Ibid., p. 146).

A língua como “potência de dizer” recoloca o problema da possibilidade de dizer em outro plano, além do “arquivo”. Sendo o arquivo, na arqueologia do saber, o “conjunto de

regras que definem os eventos de discurso”, ele delimita o espaço entre o dito e não dito, compreendendo que todo dizer se dá no interior de um “já dito”, de um discurso, que o permite. Entretanto, ao propor inflexão ao dentro e fora da “língua”, Agamben lança luz não ao “dito e não dito”, mas ao dizível e o indizível.

A língua, como potência de dizer, é compreendida como “um campo percorrido por duas tensões opostas”. De um lado, a invariância; de outro, a inovação. Ao primeiro, no registro do já-dito, corresponde o arquivo. Mas, na medida em que potência, a língua não se encerra nele, apontando também, e necessariamente, para o porvir da própria língua, o que a coloca na condição de “resto” – sendo este “um hiato, uma lacuna, mas uma lacuna essencial”, dada no confronto entre conservação e transformação. No cerne deste confronto, ou seja, no “resto”, situa-se a possibilidade – e, portanto, a impossibilidade – de dizer. Assim, a língua como potência de dizer é “contingência”:

[...] Tal contingência, tal acontecer da língua em um sujeito, é outra coisa que o seu efetivo proferir ou não proferir um discurso em ato, o seu falar ou silenciar, o produzir-se ou não produzir-se de um enunciado. No sujeito, ela tem a ver com o seu ter ou não ter língua. O sujeito é, pois, a possibilidade de que a língua não exista, não tenha lugar – ou melhor, de que esta só tenha lugar pela sua possibilidade de não existir, da sua contingência (AGAMBEN, 2008, p. 147).

O sujeito não se confunde com o mero vivente, tampouco deve ser concebido como realidade *a priori*, e é preciso rejeitar tal ideia, diz o filósofo italiano, “sem ressalvas”. Mas, ao “atestar”, “na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade de palavra”, o sujeito é o “campo de forças” da potência e da impotência, e a subjetividade o “campo da luta” entre contingência e necessidade. “O sujeito é, sim, o que se põe em jogo nos processos em que elas [possibilidade, impossibilidade, contingência, necessidade] interagem” (Ibid., p. 148).

Importante observar que tal argumento aparece em *O que resta de Auschwitz*, obra constituinte da tetralogia *Homo Sacer* (cujo mote, por assim dizer, é a biopolítica, e a articulação teórica promovida pelo filósofo se dá, sobretudo, com a ciência política e o direito, sensivelmente diferente de trabalhos como, por exemplo, *O Homem sem conteúdo*, *Estâncias*, *Infância e história* e *A linguagem e a morte*, em que a questão da linguagem é trabalhada em primeiro plano). Ou seja, é no âmbito da reflexão sobre a vida nua (zoé, a vida

desqualificada) e a (im)possibilidade de dizer no contexto traumático do qual Auschwitz é símbolo (ou, em termos adonianos, sobre a barbárie) que emerge – ou ressurgue – a problemática do sujeito. Seria confrontando seu caráter contingencial que a língua apareceria “além do arquivo”, do mesmo jeito em que o sujeito apareceria “além” de mera “função”, modo pelo qual se tornaria possível encarar a pergunta “o que significa ser sujeito de uma dessubjetivação?”. Ao romper com o nexos entre subjetivação e dessubjetivação, o Campo teria introduzido o impossível “à força no real” (Ibid., p. 149), revelando a impossibilidade do sujeito e da língua.

O fracasso, realizado (ou constatado) na dessubjetivação e na impossibilidade de falar, não é, todavia, absoluto, já que a impossibilidade carrega consigo o possível. A condição de resto – a lacuna essencial entre a possibilidade e a impossibilidade – da língua (e também do sujeito) é posta à prova, sobretudo, pelos testemunhos de sobreviventes do Campo. Do mesmo modo que uma dessubjetivação pressupõe um sujeito (que, como na pergunta de Agamben, é “sujeito de uma dessubjetivação”), a impossibilidade de narrar o trauma não é apagada, mas, ao contrário, atualizada na fala dos sobreviventes. Ao levar à palavra aquilo que não pode ser dito, a testemunha dá testemunho da sua dessubjetivação (sendo sujeito) e da impossibilidade de dizer (dizendo).

“O testemunho sempre é, pois, um ato de ‘autor’” (Ibid., p. 150). A testemunha e (“e” e “ou”) o autor são, na qualidade de sujeitos, “cindidos” (“diferença e integração de uma impossibilidade e de uma possibilidade de dizer”), sendo esta a condição, insuperável, da sua existência enquanto tal: o autor dá forma a uma matéria – “informe ou ser incompleto” – que o precede, sendo sempre “co-autor”, e a testemunha fala aquilo que não pode ser dito por aqueles que não podem dizer⁸.

Se na analítica do enunciado – ou, numa arqueologia do saber –, de modo bem resumido, o que é dito se dá no interior de um campo de possibilidades delimitado por um já-dito, tornando desnecessária a pergunta pelo sujeito (e pelo autor, “que não para de desaparecer” e tem valor, na análise, enquanto “função”), já que interessam “as regras através das quais” se dá a escritura, Agamben argumenta que o incessante desaparecimento

⁸ “[...] é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha. Um ato de autor que tivesse a pretensão de valer por si é um sem-sentido, assim como o testemunho do sobrevivente é verdadeiro e tem razão de ser unicamente se vier a integrar o de quem não pode dar testemunho” (AGAMBEN, 2008, p. 151).

do sujeito-autor seja justamente a sua marca. Não se trata de contra argumentar as amplas e difundidas críticas à associação direta entre “indivíduo real” e “autor” e à ideia de que o autor seja a “fonte de significação” de uma obra, mas de afirmar que o des-aparecer do autor dá testemunho da sua própria falta “na obra”, ou seja, que o autor é presente justamente através da sua ausência (AGAMBEN, 2007b). Em *O que resta de Auschwitz*, todavia, o lugar do autor é o “resto” (de modo que caberia ainda investigar a relação de tal noção com a de “ausência”, o que, por ora, nos escapa), sendo tal lugar ocupado o que o define como sujeito e como testemunha – “ser sujeito e testemunhar são, em última análise, uma única realidade” (Id, 2008, p. 158) – mas, também, como poeta. Nas páginas finais da obra, “poeta” é o nome pelo qual Agamben chama aquele que se coloca, na língua, fora do arquivo.

O poeta, “o *auctor* por excelência” (Ibid., p. 160), é aquele que, com a palavra (poética), situa-se na posição de resto, fundando “a língua com o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar” (Ibid.). Seu lugar, aquele apontado por Moacyr Félix: o exílio entre palavras ainda inexistentes.

6.

Com o atravessamento entre testemunha-autor-sujeito-poeta, é possível, à guisa de conclusão, vislumbrar um caminho interpretativo da frase, presente n’*O autor como gesto*, que diz “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra” (AGAMBEN, 2007b, p. 61). Com ela, Agamben retoma duas noções trabalhadas em textos distintos: a de “jogo”, como domínio próprio da profanação, e a ideia – presente já no seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo* – de que o artista, na criação da obra, “põe em jogo a sua vida”. Mas, além destes tópicos, há o específico sobre a própria noção de “vida”, de importância central na nossa reflexão. Ser autor, ou seja, ser sujeito, é jogar-se na contingência da língua para negar, decididamente e “com cada uma de suas palavras”, o isolamento entre *zoé* e *bíos*⁹.

O sujeito é sempre, pois, um sujeito restante, que, como *auctor*, dá forma à matéria “informe ou ser incompleto” (pois, não seria esse o gesto da *poíesis*?), mantendo, na língua,

⁹É o “isolamento da sobrevivência em relação à vida o que o testemunho refuta com cada uma de suas palavras” (AGAMBEN, 2008, p. 157).

a tensão entre a invariância (ou a norma) e a inovação, ou seja, mantendo a língua viva como potência de transcendência do arquivo. O sujeito que resta é o poeta, que se esquece na língua, ou seja, que, deixando-se capturar por ela, ao mesmo tempo dela escapa – profanando-a –, se desencaixando¹⁰e desaparecendo. O poeta, assim, “obedece e ultrapassa” (ADORNO, 2003b, p. 67), pois “para ele, ultrapassar é obedecer”:

Há que compreendê-lo! Precisa desaparecer!¹¹
Some temendo sumir, vai além,
Sua fala ultrapassa “o estar aqui”;

já está lá onde não há permanecer.
A grade da lira, suas mãos não a retêm.
Para ele – ultrapassar é obedecer (RILKE, 2002, p. 23).

Referências

ADORNO, Theodor W. *Actualidade da Filosofia*. Barcelona: Paidós, 1991.

_____. *Crítica de la Cultura y Sociedad I*. Madrid: Akal, 2008a.

_____. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Minima Moralia*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008b.

_____. *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003a.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003b.

_____. Sobre Sujeito e Objeto. In: *Palavras e Sinais: modelos críticos*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

AGAMBEN, Giorgio. *A Ideia de Prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.

_____. *A Linguagem e a Morte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006a.

¹⁰No ensaio *O que é contemporâneo?*, aqui não diretamente tratado, Agamben define o poeta como aquele que “pertence ao seu tempo” de forma anacrônica e deslocada (AGAMBEN, 2009).

¹¹Na tradução das *Elegias* que utilizamos, lê-se “cumprir sumir”. Na tradução presente em *O Espaço Literário*, de Blanchot (2011, p. 170) consta no primeiro verso citado: “Ah, pudéssemos compreender que lhe cumpre desaparecer!”.

- _____. *A Potência do Pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. Cristianismo como religião: a vocação messiânica. *Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, 2010. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/28959-cristianismo-como-religiao-a-vocacao-messianica-artigo-de-giorgio-agamben>
- _____. *Estâncias*. Belo Horizonte: UFMG, 2007a.
- _____. *Homo Sacer: poder soberano e vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- _____. *Il tempo che resta*. Madrid: Trotta, 2006b.
- _____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *O Homem sem Conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.
- _____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *O que Resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- BADIOU, Alain. *Polemics*. New York: Verso, 2006.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico com auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. São Paulo: Rocco, 2011.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- FÉLIX, Moacyr. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- _____. *Em Nome da Vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno, 1981.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- KONDER, Leandro. Adorno e o Marxismo. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 155, Rio de Janeiro, out-dez 2003.

- MALDONATO, Mauro. *A Subversão do Ser*. São Paulo: SESC, 2014.
- MUELLER, EnioR. *Filosofia à Sombra de Auschwitz*. Santa Maria: Sinodal; EST, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1989.
- PESSOA, Fernando. *Escritos sobre Gênio e Loucura*. Tomo I. Lisboa: Jerónimo Pizarro; Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.
- RILKE, Rainer Maria. *Os Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SAFATLE, Vladimir. *Grande Hotel Abismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Psi. Cli.*, vol. 20, n. 1, Rio de Janeiro, 2008.
- SPINELLI, Miguel. Sobre as diferenças entre éthos com epsilon e éthos com eta. *Trans/Form/Ação*, vol.32, no.2. Marília, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732009000200001
- VIEIRA, Beatriz de Moraes. As Ciladas do Trauma. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O Que Resta da Ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*. São Paulo: Boitempo, 2014.



TEMPO PASSADO, TEMPO PERDIDO, TEMPO RECUPERADO: PROUST E A EXPERIÊNCIA DO TEMPO COMO RELEITURA DO PASSADO

Carlos Augusto Silva

Mestre em Letras pela Universidade Federal de Goiás. Professor de literatura no Colégio Madre Cabrini e na Escola Antonietta e Leon Feffer - ALEF, em São Paulo. Correio eletrônico: carlosliteratum@yahoo.com.br



**Proust. Literatura.
Filosofia.
Fenomenologia.**

RESUMO: Este artigo pretende discutir a experiência transformadora do passado, sendo ele tomado como tempo perdido e, depois de redefinido, ascendendo ao *status* de tempo recuperado. Para isso recorreremos a trechos de duas obras do escritor francês Marcel Proust, *Os prazeres e os dias*, e *Em busca do tempo perdido*. Pretendemos, com este artigo, demonstrar como a sua concepção de mundo, vivência e experiência têm, desde o primeiro trabalho publicado em livro, uma unidade e harmonia que atravessam todo seu itinerário artístico e intelectual. Para tanto nos serviremos de conceitos da Fenomenologia, já que ela é uma postura de pensamento que ressalta a experiência e a consubstanciação entre corpo e consciência, valorização das essências e da percepção.

Past time, lost time, recovered time: Proust and the experience of time as the rereading tool of the past

**Proust . Literature.
Philosophy.
Phenomenology.**

ABSTRACT: This article aims to discuss the transformative experience of the past, being it taken as lost time and after reset, and rising to status of recovered time. For this we go through passages from two works of the French writer, Marcel Proust, *The Pleasures and days*, and *In Search of Lost Time*. It is intend with this article, to demonstrate how his world conception, experience and expertise has, since the first work published in book, a unity and harmony running through all his artistic and intellectual itinerary. Therefore, it is used concepts of Phenomenology, since it is an attitude of thought that emphasizes the experience and the substantiation between body and awareness, appreciation of the essences and perception.

Keywords: Proust . Literature. Philosophy. Phenomenology.



Envio: 07/02/2016 ◆ Aceite: 14/04/2016

1. Filosofia e literatura / Literatura e filosofia

Nesta parte vamos discutir, estabelecendo um diálogo entre a filosofia e a literatura, uma parte menos estudada da obra de Marcel Proust: os seus poemas em prosa, presentes em seu primeiro livro, *Os prazeres e os dias*¹. Estabeleceremos um paralelo com um poema em prosa referida obra com trechos semelhantes que pertencem a *Em busca do tempo perdido*², tentando mostrar uma harmonia e sintonia entre esses trechos analisados do primeiro livro com trechos do último trabalho do escritor francês.

A sintonia e semelhança que procuraremos estabelecer são as que dizem respeito à concepção de mundo e de olhar do narrador para esses momentos das distintas obras, que se estão separadas no tempo, estão unidas por uma identidade e características similares no que diz respeito ao modo de ver e transubstanciar a experiência em linguagem, sempre buscando a essência das coisas por via do conhecimento imediato e puro da percepção.

A seleção dos trechos atenderá, portanto, a esse propósito de nos possibilitar discorrer a respeito dos aspectos filosóficos acima mencionados (experiência, percepção), ou seja, a fixação da experiência e a busca pelo imo dessas experiências por via da percepção, do olhar.

Antes, façamos uma brevíssima apreciação a respeito das relações entre literatura e filosofia, a fim de podermos abrir caminho à realização de nossa proposta.

Franklin Leopoldo e Silva (1996), em *Bergson, Proust – Tensões do tempo*, faz no início de seu texto sobre o filósofo e o escritor franceses alguns apontamentos sobre o diálogo entre a filosofia e a literatura. Diz ele que um romance pode expressar ideias sem precisar de filosofia, e da mesma forma a filosofia, para aproximar-se de temas que digam respeito à alma humana e discuti-los, não precisa se tornar poesia, e completa dizendo que, se há uma distância que separa a filosofia da literatura, essa distância é a mesma que aproxima.

Um dos aspectos dessa distância que separa a literatura da filosofia é apontado por Franklin, e diz respeito ao fato de que não precisamos nos perguntar, quando lemos um

¹A partir de agora chamado apenas de *Os prazeres...*

²A partir de agora chamando apenas de *Em busca...*

filósofo, a razão que o leva a querer nos transmitir sua visão de realidade, como se isso – ser portador de um saber – já fosse patente da condição do texto filosófico.

Diz Franklin que

Quando lemos um texto de filosofia, não precisamos nos perguntar porque o autor se dá ali ao trabalho de, descrevendo a realidade que é a de todos nós, tentar transmitir-nos, a respeito dela, uma compreensão que nos ajude a percebê-la ao mesmo tempo de uma forma mais refinada e mais ingênua, no sentido de mais imediata. E não precisamos perguntar porque, nesse caso, sabemos que o autor o faz por dever de ofício (SILVA, 1996, p. 141).

Para Franklin, ao estarmos diante de uma obra literária, a resposta à pergunta das razões pelas quais um autor literário apresenta uma determinada visão a respeito do mundo exige mais cuidado e critério. Essa necessidade de um acuro especial viria do fato de que, sendo a literatura um produto estético, a finalidade de sua descrição de um mundo se justificaria por ela mesma, ou seja, pelo seu valor de beleza, pelas suas propriedades estéticas. O próprio leitor, imerso na experiência do prazer e da imaginação, conseguiria vislumbrar coisas que antes não poderia quando lê uma obra literária. Diante de um texto filosófico acessamos um saber, mas diante de um texto literário acessamos, além de um saber, uma modalidade de prazer, ou seja, ele nos convida a participar do processo de sua realização. Para Franklin,

A relação estética nos compromete porque a criação artística só pode ser entendida nos termos de uma participação. E se, ao participar, concordamos com o que nos é mostrado, deixamo-nos levar pela descrição desse mundo que, entretanto, não era nosso, é porque certamente compreendemos que o insuspeitado e o inesperado trazem algo de verdadeiro que, uma vez mostrado, não pode deixar de ver, com o que não podemos deixar de concordar, por ser a verdade da realidade, e trazem a força e o caráter impositivo que advêm de serem o mesmo a verdade e a realidade. E assim percebemos por que o autor escreveu: percebemos por que o que o moveu é também aquilo que agora nos move, não porque sejamos capazes de repetir o que ele fez, mas simplesmente porque o que ele nos mostrou, por ser real e verdadeiro, incorporou-se àquilo que de mais profundo *sabemos* sobre as coisas e sobre nós (SILVA, 1996, p. 142).

Em seguida Franklin aponta que a obra de arte é provedora de uma espécie de “excedente de percepção”, uma percepção que açambarca nuances a respeito de nós, a

respeito do mundo, e isso faria dela uma portadora de saber, e esse fator “excedente de percepção” é o que seria o ponto central para fazer com que ela – a arte – pudesse ser próxima da filosofia, resguardando sempre as propriedades distintas de seus modos “de apreensão e de expressão” do saber que carregam em si.

Se em Franklin Leopoldo e Silva tivemos a apresentação da obra literária como possuidora de saber, em Jean Marie Gagnebin (2006), em *As formas literárias da filosofia*, teremos a filosofia como autorizada a se apropriar das formas literárias para transmitir conhecimento, já que as duas – literatura e filosofia – teriam um destino comum: transmissão de conhecimento.

Gagnebin aponta imediatamente, logo no princípio de sua argumentação, possíveis problemas desse diálogo entre literatura e filosofia ou filosofia e literatura – como ela mesma faz questão de frisar e distinguir –, especialmente quando é pautado pela questão, para ela delimitadora, do binômio forma/conteúdo.

Diz Gagnebin que

o grande perigo dessas análises, a saber: tornar os filósofos especialistas na invenção de conteúdos teóricos, mais ou menos incompreensíveis, e os escritores, especialistas em formas linguísticas, mais ou menos rebuscadas. Assim, só caberia aos escritores e aos poetas traduzir de maneira mais agradável aquilo que os filósofos já teriam pensado de maneira complicada ou “abstrata”, como se diz às vezes. No limite, isso significa que os filósofos sabem pensar, mas não conseguem comunicar seus pensamentos, que não sabem nem falar nem escrever bem; e que os escritores sabem falar bem, sabem se expressar, mas não tem nenhum pensamento próprio consistente (GAGNEBIN, 2006, p. 202).

Para ela há um perigo se concebemos essa visão acima colocada, que é apresentada não de modo apologético, mas sim como uma incongruência de pensamento, pois tanto o ato criativo como o ato filosófico incorporam em si concepções de mundo e de visão que se relacionam e são construções do desenvolvimento cultural do homem, o que não significa complemento de competências de uma ou de outra.

Gagnebin cita o livro que tem organização de Gottfried Gabriel e Christiane Schildknecht (1990), *Literarische Formen der Phi-losophie*, do qual ela afirma, na primeira linha do primeiro parágrafo, ter pegado emprestado o título de seu texto. Nesta referência

Gagnebin afirma que para Gottfried a filosofia tem, desde o seu nascimento, algo que sempre oscilou entre “Dichtung (a criação poética no sentido amplo) e a Wissenschafta ciência no sentido mais rigoroso” (GAGNEBIN, 2006, p. 203). Para ela não mais se tratará de se debruçar sobre pontos isolados, mas sim de perceber como há uma relação próxima entre as formas de apresentação dos conteúdos de ambas e a constituição do conhecimento em filosofia. Para ilustrar ela cita o caso dos diálogos do Platão.

Gagnebin nos pergunta: “qual seria ‘a verdade’ que almejam os diálogos de Platão?” (GAGNEBIN, 2006, p. 204). Depois desenvolve sua pergunta no sentido de que como seria possível extrairmos daqueles textos qualquer pensamento lógico caso não fossem eles em forma de diálogos, já que ali “encontraremos muitas contradições, muitas incoerências, poucas certezas e poucas evidências?” (GAGNEBIN, 2006, p. 204). Porém, se tomamos a forma diálogo como base através da qual lemos aqueles escritos, perceberemos que eles, com suas características bem pertinentes aos diálogos, tais como incoerências, retomadas, fadiga, transmitem mais que um conhecimento “apodítico”, transmitem-nos a experiência do pensar, a experiência da procura pelo conhecimento e pela verdade. Seria possível extrairmos desses textos em forma de diálogo deixados por Platão essas experiências caso não estivessem elas em forma de diálogo?

Nosso pensamento, neste trabalho, busca um diálogo que resguarde as propriedades e especificidades de ambas as modalidades de conhecimento, buscando viabilizar entre elas um diálogo que tem a pretensão não de enriquecê-las, colocando nelas o que elas naturalmente não tem, nós queremos sim priorizar um diálogo capaz de ampliar a nossa percepção da arte e capaz também de potencializar, por via da literatura, a nossa compreensão dos aspectos filosóficos elencados para o nosso trabalho.

1.1 Incursão pela fenomenologia. A questão das essências em sua relação com as metáforas, e o problema do olhar.

Merleau-Ponty (1999), no prefácio à *Fenomenologia da percepção*, inicia seu célebre trabalho com a seguinte pergunta: “o que é a fenomenologia?” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.

1). Pondera em seguida com o fato de que pode parecer estranho que ainda se pergunte tal coisa cinquenta anos depois que vieram à luz os trabalhos iniciais de Edmund Husserl.

Para Merleau-Ponty essa pergunta tem uma primeira resposta bastante sintética: “a fenomenologia é o estudo das essências” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

Diz ele:

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma ciência que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1)

Ao afirmar que a fenomenologia repõe a essência na existência podemos verificar uma valorização e uma relação direta dessa filosofia com a experiência humana, não deixando de afirmar o mundo como “coisa inalienável” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1), coisa dada, irrefutável, que antecede a reflexão. Portanto, o que seria base essencial para a fenomenologia seria que essa busca filosófica se desse em um “esforço (...) em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para enfim dar-lhe um estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

André Dartigués (1973), em *O que é a fenomenologia?*, fala-nos de essências que estão sempre ligadas a atos da consciência. Sem esse ato de consciência as essências sequer existiriam. Esse caráter dinâmico de uma relação entre consciência intencional e essência é o que faz da fenomenologia um conhecimento que não é contemplativo e estático, mas sim uma filosofia do “dinamismo do espírito que dá aos objetos do mundo seu sentido” (DARTIGUÉS, 1973, p. 18).

Dartigués apresenta o conceito de análise intencional (1973, p. 17), através da qual se rompe com a distinção absoluta entre consciência e objeto, ou seja, é em um âmbito de correlação entre esses dois conceitos que se dá a dinâmica do pensamento fincado na análise intencional, já que toda consciência é consciência de alguma coisa. Assim procedendo, “o estudo dessa correlação consistirá numa análise descritiva do campo da consciência” (DARTIGUÉS, 1973, p. 20). Já disse Merleau-Ponty: “trata-se de descrever, não

de explicar nem de analisar” (1999, p. 3), e a descrição é uma atividade que carece, antes de qualquer coisa, de um ponto de vista, de uma observação, enfim, de um olhar.

Para Rodrigo Vieira Marques (2012), em *A filosofia do olhar e a experiência do pensamento*,

O mundo não é uma simples representação, mas o nosso solo, a nossa pátria. Por sua vez, a consciência não é uma senhora soberana que iluminaria uma realidade tenebrosa, mas ela é perceptiva. (...) Pensar a consciência como consciência perceptiva significa pensá-la também como uma consciência intencional, ou seja, como uma consciência que, longe de subsistir apenas em si mesma e sobre si mesma, dirige-se para o mundo, para o outro. Não há consciência em si mesma, como já diriam os fenomenólogos alemães, mas “toda consciência é consciência de alguma coisa”. Merleau-Ponty, porém, ao considerar a consciência como perceptiva nos indica que não basta pensá-la como uma relação, como uma intencionalidade, mas é preciso integrá-la à nossa experiência, às vivências do nosso corpo, ou melhor, às vivências de uma subjetividade encarnada. (MARQUES, 2012)

Essa relação do objeto com a subjetividade romperia com o paradigma que vigorava até então de que nosso corpo abrigaria uma consciência. Ora, se é por via desse corpo que a consciência experimenta o mundo, o homem não possui um corpo, ele é o corpo (Marques, 2012).

Para uma aplicação no campo dos estudos literários da busca das essências e da valorização do olhar como elemento substancial, especialmente na análise de Proust, nós veremos como Paul Ricoeur (1994) – filósofo cujos pressupostos estão ancorados na fenomenologia –, em *Tempo e narrativa*, refere-se, falando sobre a obra de Proust, a dois conceitos substanciais à nossa análise: essência e visão.

Ricoeur, em sua análise de *Em busca do tempo perdido* empreende a tarefa de afirmar o romance de Proust como uma “fábula sobre o tempo” (RICOEUR, 1994, p. 225). Uma das formas dessa afirmação encontra repouso no problema da metáfora, através da qual é possível comparar dois elementos distintos separados no tempo extraindo-lhes, assim, a sua essência.

No segundo tomo, quarto capítulo, terceira sessão, subcapítulo três de *Tempo e narrativa*, “*Em busca do tempo perdido: o tempo travessado*”, Ricoeur vai problematizar a

questão “do tempo redescoberto ao tempo perdido” (RICOEUR, 1999, p. 248). Para o filósofo é preciso, na afirmação do romance como “fábula sobre o tempo”, estudar a afinidade que existe entre o aprendizado dos signos³ – no qual se perde tempo, já que, para se ter contato com eles é necessário que se viva toda a vida que vai ser recuperada, e se vai ser recuperada precisa, antes, ser perdida – e a descoberta do valor eterno da arte, eterno porque ela seria, em Proust, capaz de eternizar as essências: ou seja, colocar-se diante dessa relação é pensar a razão pela qual chamamos o tempo proustiano de “redescoberto”, ou “recuperado”.

A vocação, que acompanha o narrador por todas as páginas do romance, é uma excentricidade narrativa porque, quando mencionada, refere-se a um livro que ainda não foi escrito, mas que é sempre buscado, embora nunca esboçado, e é, ao mesmo tempo, o livro que estamos a ler. Ricoeur, reconhecendo isso, cita um trecho do romance em que essa dificuldade é colocada pelo narrador: “Assim a minha existência até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: Uma Vocação” (PROUST, 1954, apud RICOEUR, 1999, p. 248). Nasceria daí uma ambiguidade porque ao mesmo tempo em que a literatura não teria feito diferença na trajetória do narrador, ela fez toda a diferença porque todo o material vivido e perdido na, digamos, “não-literatura”, abasteceu esse narrador da matéria a partir da qual ele construiria a obra futura que ainda irá escrever no momento em que se despedir do leitor nas páginas finais de *Em busca...*

A primeira hipótese proposta por Ricoeur é a de que, sendo a arte – sobre a qual teoriza o narrador com forte ênfase no último volume, e com a qual descobre como sair da esfera banal, vulgar e ordinária do tempo –, uma extrapolação dos diversos momentos em que o narrador é acometido pelo choque da memória involuntária, as experiências menores

³Vale lembrar que, no início do estudo sobre o romance de Proust, em *Tempo e narrativa*, Ricoeur fala que a afirmação de Gilles Deleuze, feita em *Proust e os signos*, de que a obra de Proust não versaria sobre o tempo, mas sim sobre a verdade, não desqualificaria *Em busca...* como fábula sobre o tempo. Ricoeur não nega que Deleuze esteja correto, apenas vai além dessa afirmação. Diz Ricoeur: “Uma maneira mais forte de contestar o valor exemplar de *Em busca...* como fábula sobre o tempo é dizer, com Gilles Deleuze, em *Proust et les signes*, que o principal tema de *Em busca...* não é o tempo, mas a verdade. Essa contestação repousa no argumento muito forte de que “a obra de Proust se baseia não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos”: signos de mundanidade, signos do amor, signos sensíveis, signos da arte; se, no entanto, “ela é busca do tempo perdido, é na medida em que a verdade tem uma relação essencial com o tempo”. A isso responderei que essa mediação pelo aprendizado dos signos e pela busca da verdade absolutamente não atinge a qualificação de *Em busca...* como fábula sobre o tempo” (RICOEUR, 1999, p. 226).

não seriam uma espécie de pré-revelação, “laboratório em miniatura onde se forja a *relação* que confere unidade ao conjunto de *Em busca...?*” (RICOEUR, 1999, p. 249).

A resposta está, para Ricoeur, neste trecho:

Semelhante extrapolação é lida na seguinte declaração: “O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente – relação suprimida pela simples visão cinematográfica, que se afasta tanto mais da realidade quanto mais se lhe pretende limitar – relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre na sua frase os dois termos diferentes” (...) Tudo tem importância aqui: “relação única”, como nos momentos bem-aventurados e em todas as experiências análogas de reminiscência, uma vez esclarecidos, relação a ser “redescoberta”, relação em que dois termos diferentes são concatenados para sempre numa frase. (PROUST, 1954, apud RICOEUR, 1999, p. 249).

Vale chamar a atenção para a referência à sensação e à lembrança: sensação (no presente), lembrança (no passado). É sintomática também a referência à visão cinematográfica: cortes, quadros que são interconectados, saltos espaço-temporais, ligação entre presente e passado, preocupação com a verossimilhança, tornando o artificial real diante dos olhos, em uma época de cinema mudo, uma arte visual por excelência.

Com esse trecho Ricoeur estabelece a porta de entrada do conceito de metáfora, recurso estilístico que tem o poder de relacionar duas sentenças, dois objetos, dois fatos diferentes e, nesse caso, separados mais que por propriedades semânticas, abstratas ou concretas; são separados no tempo: “essa relação metafórica (...) *torna-se matriz de todas as relações* em que dois objetos distintos são (...) *alçados à essência* e subtraídos às contingências do tempo” (RICOEUR, 1999, p. 249, 250, grifo nosso). A metáfora tem poder onde a cronologia do tempo vulgar é inoperante, não conseguindo estabelecer entre passado e presente qualquer senda de relação, e dessa maneira o filósofo estabelece o primeiro sentido do tempo redescoberto, ou recuperado: é o tempo eternizado pela metáfora. A questão da visão se coloca como complemento à via da metáfora como sentido do tempo redescoberto.

Qualquer leitor de Proust sabe da obsessão do narrador por questões ligadas à visão: ângulo – quando avista a filha do compositor Vinteuil em uma cena de sadismo na companhia de sua amante (2001, p. 135) –, perspectiva – quando avista os companheiros de

Martinville e tem a primeira manifestação da sua vocação (2001, p. 151) –, visão turva ou confusão visual – quando lê o bilhete de Gilberte e, em contrário de ler o nome de sua amada dos tempos de infância, vê o nome de Albertine e sente os efeitos que essa insuspeitada ressurreição poderia lhe trazer, já que ali ela se encontrava morta (2001, p. 485). Natural seria para o narrador que essa obsessão, apresentada também na paixão que tinha pelas fotografias – Brassäi (2005), em *Proust e a fotografia* fala-nos de um escritor fotógrafo – se manifestasse no recurso estilístico que precisa colocar as coisas em perspectiva para que se estabeleça entre elas uma relação. Coincide, portanto, com a sentença conhecida, citada por Ricoeur: “pois o estilo para o escritor como para o pintor, é um problema, não de técnica, mas de visão” (PROUST, 1954, apud RICOEUR, 1999, p. 250).

Visão, nesse caso, relaciona-se com reconhecimento, que é marca do extratemporal. A última recepção a que comparece o narrador é rica em confusões. O tempo envelheceu as figuras com as quais ele compartilhou todo o percurso de seu “tempo perdido”, e por isso reconhecer é como ver o que de essência permaneceu naquela figura que envelheceu.

Metáfora e reconhecimento são vetores que se cruzam na medida em que eles relacionam elementos distantes no tempo, guardam suas diferenças, extraem essências e dão conta do tempo perdido e do tempo redescoberto, que será eternizado via obra de arte. Diz o narrador: “Com efeito, ‘reconhecer’ alguém e, mais ainda, identificá-lo sem ter logrado reconhecê-lo, é pensar duas coisas contraditórias com uma só denominação” (PROUST, 1954, apud RICOEUR, 1999, p. 251).

Resolvido esse ponto, temos o terceiro sentido do tempo redescoberto: “o tempo redescoberto é a impressão redescoberta” (RICOEUR, 1999, p. 251). A impressão redescoberta seria aquela que passa por três estágios: primeiro, a sua total interiorização, via memória involuntária, por meio da sensação; segundo, a transformação em ideia, ou seja, passa por um processo reflexivo, que pode ser inclusive a metáfora, fazendo com que essa relação estabelecida pela lembrança se torne “lei” (RICOEUR, 1999, p. 252); terceiro e último, é a eternização dessa lei em uma obra de arte, fechando assim o processo de *busca do tempo perdido*.

Veremos como podemos articular essa problemática da visão, da metáfora como instrumento de extração das essências, e da visão como parte desse jogo entre dois objetos

diferentes que, em perspectiva, são vistos em profundidade, e como as ideias de consciência intencional, de não separação entre sujeito e objeto podem se relacionar com esse aparato, em prol de estabelecermos um *modus operandi* da poética e da narrativa de Proust que, para nós, sempre percorreu um caminho uniforme, coerente e harmônico, do primeiro ao último livro.

2. Metáfora, essência e visão em Proust

Para fazermos nossa abordagem elegemos um poema em prosa de *Os prazeres e os dias* (2004), “As margens do esquecimento”; de *Em busca...nós* selecionamos alguns trechos do episódio da morte de Albertine, em *A fugitiva* (2002). Nossa escolha, embora pequena, é emblemática porque se pautou no fato de que os dois momentos das duas obras tem como temáticas centrais a questão da memória, do tempo e da morte – a morte física e a morte simbólica –, e expressam com grande nitidez e poder estético os temas que discutimos anteriormente, os do olhar, das essências e da consciência intencional.

Poderemos perceber, além da semelhança de dicção dos textos, embora distantes no tempo quanto ao período de suas concepções, a semelhança de ideias, apenas apresentadas de formas diferentes. Se no primeiro ainda percebemos certo tom esperançoso para com o amor, no segundo já há menos esperança de que se possa encontrar o contentamento e a felicidade na presença do outro.

Essa mudança, no entanto, parece não alterar as convicções do autor no que diz respeito aos temas do tempo, memória, morte e visão de mundo.

2.1 *Os prazeres e os dias*

Vejamos o recorte que fizemos de *Os prazeres e os dias*, e as discussões que dele podemos fazer em seguida, percebendo os elementos outrora discutidos.

“Dizem que a morte embeleza aqueles que abate e exagera as suas virtudes, mas em geral é muito mais a vida que lhes causava problemas. A morte, essa testemunha piedosa e irreprochável, ensina-nos, conforme a verdade, conforme a caridade, que em cada homem há comumente mais bem do que mal.” Isso que Michelet diz aqui sobre a morte talvez seja ainda mais verdadeiro em relação à morte que se segue a um grande amor infeliz. Do ser que, após ter-nos feito tanto sofrer, nada mais significa para nós, basta dizer, segundo a expressão popular, que ele “morreu para nós”. Os mortos, nós os choramos, nós os amamos ainda, enfrentamos por muito tempo a atração irresistível do charme que lhes sobreviveu e com frequência nos leva para perto dos túmulos. Pelo contrário, o ser que nos causou tantos sofrimentos, e de cuja essência estamos saturados, não pode agora fazer passar sobre nós nem mesmo a sombra de uma tristeza ou de uma alegria. Ele está mais do que morto para nós. Após havê-lo considerado como a única coisa preciosa deste mundo, após havê-lo amaldiçoado, após havê-lo desprezado, é impossível para nós julgá-lo, e os traços de seu rosto mal se apresentam diante dos olhos de nossa recordação, cansados de haver estado por tanto tempo fixos sobre eles. Porém esse julgamento em relação ao ser amado, julgamento que tanto variou, às vezes torturando com sua clarividência nosso coração cego, às vezes cegando a si mesmo para por fim a esse desacordo cruel, deve realizar uma derradeira oscilação. Como essas paisagens que descobrimos apenas dos cumos das montanhas, das alturas do perdão aparece em seu verdadeiro valor aquela que estava para nós mais do que morta, após ter sido nossa própria vida. Antes sabíamos somente que ela não correspondia ao nosso amor, agora compreendemos que ela tinha por nós uma verdadeira amizade. Não é a recordação que a embelezou, é o amor que lhe fazia mal. Para aquele que tudo quer, e a quem tudo, se ele obtivesse, não seria suficiente, receber um pouco não parece mais que uma crueldade absurda. Agora compreendemos que era um dom generoso daquela que nosso desespero, nossa ironia e nossa perpétua tirania não tinham desencorajado. Ela sempre foi terna. Muitas resoluções, hoje lembradas, parecem-nos de uma justeza indulgente e cheia de charme, muitas das resoluções daquela que acreditávamos incapaz de nos compreender porque não nos amava mais. Nós, pelo contrário, falamos dela com tanto egoísmo injusto e tanta severidade! Não lhe devemos muito, a princípio? Se essa grande maré de amor refluiu para todo o sempre, entretanto, quando fazemos uma viagem para dentro de nós mesmos, podemos catar conchas estranhas e encantadoras, e colocando-as perto do ouvido, podemos escutar com um prazer melancólico, e sem sofrer por ele, o vasto rumor de outrora. Então sonhamos ternamente com aquela que nossa tristeza quis que fosse mais amada do que ela própria amava. Ela não está “mais do que morta” para nós. Ela é uma morta da qual nos lembramos afetuosamente. A justiça quis que corrigíssemos a ideia que dela fazíamos. E pela todopoderosa virtude da justiça, ela ressuscita em espírito em nosso coração, a fim de comparecer a esse julgamento final que nós fazemos longe dela, com calma, os olhos cheios de lágrimas (PROUST, 2004, p.189-191).

A citação de Michelet, que abre o poema, é uma síntese de toda a temática desenvolvida em seguida, mas cujo conteúdo será expandido pelo discurso da voz poética. Ali, o texto de Michelet funciona mais do que como uma referência ou uma citação, é uma epígrafe incorporada ao texto na medida em que sintetiza a matéria a ser abordada e se relaciona com ela, tanto no tom de evocação do passado quanto no aspecto arrependido e pesaroso que a relação entre presente e passado fazem surgir diante do leitor.

A voz que apresentou Michelet prossegue o percurso e vai propor, mais adiante, uma guinada, toda ela ancorada na questão da visão, levando o debate para o terreno que transcende o da morte física: falará a voz a respeito da morte do amor, do sentimento, da sensação.

A morte do sentimento faz com que morra para nós aquele que ainda permanece vivo, e morto estaria por não ter mais poder de atuação sobre nossa vida. Aqui a indiferença ganha *status* de morte, maneira fatídica de dizer que algo que não nos desperta a consciência é como algo que está morto, e que só há vida nas coisas quando elas nos afetam, nos estimulam de alguma forma. Se o ser que morre fisicamente ainda é amado, em nós ele há de despertar lembranças, afetos e sensações, por via das recordações de sua vida em nós. Já o ser outrora amado e hoje desprezado não possui mais esse poder, está inutilizado: “o ser que nos causou tantos sofrimentos, e de cuja essência estamos saturados, não pode agora fazer passar sobre nós (...) a sombra de uma tristeza ou de uma alegria. Ele está mais do que morto para nós” (PROUST, 2004, p. 190).

Após haver amado em demasia esse ser que possuía tanto de sua energia, a voz diz ser incapaz de julgá-lo, ou, se preferirmos, de percebê-lo, avaliá-lo, olhá-lo. A indiferença tira esse ser não mais querido do reino da percepção, e não sendo mais percebido, deixa de ter sentido a sua existência na vida daquele que amou. Se concordarmos que toda consciência é consciência de alguma coisa, ela precisa se voltar com intenção para aquilo que percebe, olhar com a intenção de “reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para enfim dar-lhe um estatuto filosófico” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1).

Ora, por outro lado, nós podemos perceber que a voz poética, se diz não perceber mais o ente que deixou de amar, na outra extremidade desse pensamento nos deparamos com uma percepção dessa não percepção, e essa não percepção é que será desdobrada

adiante, sendo ela a responsável pela mudança de rumo da linha argumentativa a respeito do amor e acerca da pessoa que fora amada.

A visão que iluminara em demasia a pessoa amada, fazendo com que a percebêssemos não de forma ingênua, em busca de suas essências, mas sim com a expectativa de projetar nela expectativas engendradas em nós mesmos, levou a voz a uma “clarividência cega”, e por isso o espírito que tanto oscilou em seus pensamentos a respeito do ser amado, hora amando-o e hora odiando-o sempre com a finalidade de colocar fim ao seu tormento, precisa fazer uma última incursão pelo objeto que não mais lhe desperta amor.

A imagem utilizada para nos introduzir na última incursão é marcante: a visão contemplativa do alto de uma montanha, lugar acima dos homens comuns, dos olhares ordinários, e que oferece visão panorâmica, mais clara e de maior alcance aos olhos, logo, do cimo da montanha podemos ver e perceber o que não víamos, e também refletir mais do que podíamos quando imersos no horizonte ordinário de nossas expectativas. É agora possível contemplar, com um olhar ingênuo e novo, o que antes era obscurecido por personalidades banais do mundo lá de baixo, das nossas paixões e inquietações.

A realidade vinda dessa visão de cima é redentora e ao mesmo tempo tétrica: redentora por libertar a figura outrora amada e odiada da visão pequena e vulgar que dela tínhamos e, tétrica, por vermos como, no passado, não soubemos ver: há aqui um reconhecimento, não apenas do ser amado, mas da experiência vivida, uma comparação de duas figuras de substância diferente e espaçadas no tempo: tanto de quem observa quanto de quem é observado, transformando sujeito e objeto em uma só coisa, fazendo com que ambos mudem concomitantemente, nutridos pela mesma visada do presente em direção ao passado, porém “não é a recordação que a embelezou, é o amor que lhe fazia mal” (PROUST, 2004, p. 190). Não se trata apenas de memória, mas sim de uma revelação de um tempo perdido na clarividência cega e recuperado na percepção verdadeira, desprovida de conceitos pré-concebidos do que é o amor que damos e esperamos receber.

A voz anuncia que essas descobertas tem um itinerário para serem encontradas, elas vem “quando fazemos uma viagem para dentro de nós mesmos” (PROUST, 1999, p. 190). A metáfora a partir da qual ele ilustra essa viagem é a de conchas que acharia perdidas na

imensidão de uma praia, cujo aspecto diferenciado confere-lhes aspectos encantadores, levando-o a colocá-las perto do ouvido para que pudesse ouvi-las melhor, com um prazer contraditório, por ser também recoberto de melancolia os sons do passado. Imagem íntima e terna essa, mas também repleta de uma placidez madura e natural de buscar em sons da natureza produzidos por um efeito que simula um som do mar, que na verdade não vem da concha, mas da percepção que temos do que é o som do mar: esse som vindo da concha transubstancia-se em uma espécie de metáfora viva na medida em que, por via da comparação da ideia que temos dos sons das ondas, em relação com o som que vem das conchas quando colocadas perto do ouvido, podemos extrair a essência da beleza do som do mar.

A imensidão e a pequenez também chamam a atenção na medida em que catar conchas em uma praia é coisa que só podemos fazer com a nossa atenção voltada para esse propósito: cabisbaixo, voltamos os olhos à areia e buscamos encontrá-las, algumas delas, parcialmente escondidas dentro das areias, exigem de nós esforço e vontade de encontrá-las, de possuí-las, bem como se dá com a consciência, que sempre “é consciência de alguma coisa”: o sujeito e o objeto, subjetividade encarnada na medida em que o meu olhar é que confere à concha o poder de reboar, em meu interior, a essência do som do mar, bem como é através dessa subjetividade encarnada que posso rever o amor do passado com outros olhos modificando, em meu espírito, as convicções que tinha no passado do sofrimento atroz que me acometera e turvara minha visão a respeito da realidade.

A mudança é declarada sem qualquer pudor: “Ela não está ‘mais do que morta’ para nós. Ela é uma morta da qual nos lembramos afetuosamente” (PROUST, 2004, p. 191), esse olhar, para a voz, é uma forma de fazer justiça, de rever julgamentos e conceitos obscurecidos.

Mais do que fazer justiça, temos aqui o efeito de uma ressurreição, a vitória da vida diante da morte (símbolo terrível da força do tempo sobre a vida), elevando a amada do passado à condição extratemporal que será, pela poesia e pela arte, eternizada e guardada para sempre.

O corpo, que mais do que fazer parte de nós, constitui o nosso ser, não é esquecido nesse percurso abstrato no qual se realiza a descoberta e a reavaliação, já que, tendo feito

essa travessia temporal na qual se modifica a posição ótica do fato passado, alterando perspectiva e ponto de vista com a qual ao objeto de seu amor era vivenciado por ele, o corpo reage e, calmamente, chora.

Esse texto, carregado de um lirismo melancólico, que descreve uma epifania da consciência e da percepção do amor, é muito harmônico com o que acontece com o narrador de *Em busca...*, não apenas no que diz respeito a Albertine. Outro exemplo dessa reavaliação, provocada pela morte – neste caso a morte física, tal como será com Albertine – , se dá quando o narrador, na primeira visita a Balbec sem a companhia da avó, tem a noção de sua verdadeira ausência em sua vida (2006, p. 194).

Se aqui o resgate tem um final conciliador e positivo com o passado, a conciliação que acontecerá em *A fugitiva* é um pouco diversa dessa que foi desenvolvida em “As margens do esquecimento”. A relação do narrador de *Em busca...* com Albertine tem outro *ethos* e, vale lembrar, seu paralelo dentro da narrativa é o terrível relacionamento obsessivo de Swann com Odette, que também passou por uma reavaliação, igualmente negativa e diversa da apresentada no poema em prosa de *Os prazeres e os dias*.

2.2 A fugitiva

Quando o narrador de *Em busca...* tem a revelação por parte de sua fiel empregada, Françoise, de que sua amada Albertine não mais se encontra em seu poder como *prisioneira*, um sentimento que era de indiferença para com a ela, tão segura, sempre sob seu domínio no quarto ao lado, desfaz-se em agonia e angústia. O narrador começa então uma busca paranoica, envolvida em desejo, necessidade de posse e, principalmente, ciúme.

A natureza do ciúme, em Proust, dispensa a necessidade de presença física, pois se o sumiço o faz sair em uma verdadeira caçada daquela que fugiu, a notícia de sua morte não o faz desistir de sua empreitada de saber com quem ela esteve e estabeleceu relações sexuais.

Diz o narrador:

Eram infinitas as minhas curiosidades ciumentas sobre o que poderia fazer Albertine. Subornei grande número de mulheres, que não me contaram nada. Se essas curiosidades eram vivas, é que a criatura não morre imediatamente para nós, permanece banhada numa espécie de aura de

vida que nada tem de uma verdadeira imortalidade, mas que faz com que ela continue a ocupar nossos pensamentos da mesma maneira como quando vivia. É como se estivesse viajando. Trata-se de uma sobrevivência muito pagã. Opostamente, quando deixamos de amar, as curiosidades que a criatura excita morrem antes que ela própria tenha morrido. Assim, eu não moveria mais uma palha para saber com quem Gilbert passeava certa noite nos Champs-Élysées. Ora, percebia muito bem que tais curiosidades eram absolutamente idênticas, sem valor em si mesmas, sem possibilidade de duração. Mas continuava a sacrificar tudo à cruel satisfação dessas curiosidades passageiras, embora soubesse previamente que minha separação forçada de Albertine, em consequência de sua morte, me levaria à mesma indiferença causada pela separação voluntária de Gilberte (PROUST, 2002, p. 384).

Se a criatura continua viva para nós após sua morte, isso se dá, obviamente, no plano do sentimento: é o amor que ainda nutrimos pela pessoa amada que faz com que nos interessemos por ela. O interesse por Albertine perdura enquanto perdura o amor, e é percebido em sua totalidade quando existe a ausência do ser amado. O amor passa a um sentimento mais autônomo, que depende das qualidades que o nosso olhar atribui à figura desejada, é a subjetividade que confere à pessoa amada as qualidades e os defeitos que ela tem, impossível separar o amor do ser que ama, bem como separar a concepção do ser amado daquele que deseja, pois ele é construído com elementos da visão que dele temos. O sujeito modifica, institui o objeto através da experiência que dele tem.

O narrador, no entanto, não é ingênuo, e aqui nem chega a prenunciar a visão que tem do objeto de desejo como sendo a verdadeira, como faz no início do poema em prosa de *Os prazeres e os dias* sobre o qual falamos anteriormente, a visão que o narrador tem ele sabe não estar nutrida de elementos substanciais, tanto que prevê que, passado o amor, passará o interesse: “é que a criatura não morre imediatamente para nós, permanece banhada numa espécie de aura de vida que nada tem de uma verdadeira imortalidade” (PROUST, 1999, p. 384).

Nesse sentido a morte de uma pessoa amada é similar à anterior por nós comentada em *Os prazeres...*, é uma morte que independe de sua existência material. Mas antes dessas afirmações acerca de uma morte que viria inevitavelmente com o esquecimento, o narrador tece um argumento poderoso a respeito do poder que a percepção das essências tem de atualizar e modificar não apenas o tempo presente, mas também o tempo passado, criando

assim uma relação entre a memória e o sujeito que rememora, fazendo de ambas uma coisa só: sujeito e objeto. Diz o narrador que “esses momentos do passado não são imóveis; conservam em nossa memória o movimento que os arrastava para o futuro – um futuro que também se tornou passado – arrastando-nos igualmente a nós mesmos” (PROUST, 2002, p. 368). Mudando o passado, muda-se o presente e até mesmo o futuro para o qual éramos arrastados, carregando conosco as impressões passadas que constituíam nossa subjetividade e constituíam, enfim, quem éramos.

Diferente do que ocorre em *Os prazeres...*, a atualização do passado aqui não fará justiça com a amada. Não. Ela lhe era desconhecida, ele jamais a tivera totalmente. O arrefecimento do amor, em *A fugitiva*, mudará o olhar do narrador diante de si mesmo e do mundo ao seu redor. O que será descortinado é a natureza do amor que por ela nutria, as nuances do seu desespero e ciúme.

Diz o narrador que

Certamente ignoramos a sensibilidade particular de cada criatura, mas de hábito não sabemos sequer que a ignoramos, pois essa sensibilidade dos outros nos é indiferente. No que se referia a Albertine, minha desgraça (ou minha felicidade) teria dependido do que era essa sensibilidade; eu sabia muito bem que ela me era desconhecida, e o fato de que me fosse desconhecida já era uma dor. Os desejos e prazeres desconhecidos que Albertine sentia, tive certa vez a ilusão de vê-los, uma outra vez de ouvi-los. Vê-los quando, algum tempo depois da morte de Albertine, Andrée veio à minha casa. Pela primeira vez ela me pareceu bonita; pensei comigo que aqueles cabelos quase crespos, aqueles olhos sombrios e pisados eram, sem dúvida, o que Albertine amara tanto, a materialização, diante de mim, do que levava consigo em seu devaneio amoroso, do que ela via pelos olhares antecipados do desejo, no dia em que, tão precipitadamente quisera regressar de Balbec. Como a uma ignorada flor escura que me fosse trazida de além-túmulo por uma criatura na qual eu não soubera descobri-la, parecia-me ver à minha frente, exumação inesperada de uma relíquia inestimável, o Desejo encarnado de Albertina que Andrée constituía para mim, como Vênus era o desejo de Júpiter (PROUST, 2002, p. 410).

Talvez um desfecho semelhante ao do poema em prosa de *Os prazeres...* seria estranho diante de todo o tormento do narrador e volubilidade de Albertine por nós acompanhados durante tantas páginas do romance. Mas se a transformação da visão é necessária ser feita, que ganhe beleza e tom especial a amiga e amante de Albertine, que ao

menos em seu aspecto físico possamos reconhecer um lampejo daquela justiça da revisão do passado propagada no primeiro livro do autor.

A metáfora escolhida carrega e si um tom fúnebre de flor negra e de figura que emerge de uma tumba, nada mais ideal para uma temática de morte de sentimentos transformados nesses vários “eus” que vão sendo construídos e desconstruídos ao longo de *Em busca...*, conferindo um poder de, no meio da multiplicidade, termos a unidade de uma subjetividade que, no final do trajeto, somando aprendizados vários, conferindo um aspecto de unidade e multiplicidade de “eus”, forma-se por inteira. A flor negra é uma exumação: palavra instigante aqui, que significa algo que é vasculhado, retirado das profundezas ignotas. Essa tumba da qual emerge Albertine e sua flor negra (Andrée), nada mais é do que algo que o conhecimento que a verdadeira percepção trouxe ao narrador, e o fez por via de um olhar diferente daquele do passado, explicado por uma metáfora, eternizado, como todos os outros sentidos aprendidos durante o romance, na obra de arte.

O esquecimento, no caso de Albertine, trouxe ao narrador uma compreensão do amor como algo que emana de nós para nós mesmos. O primeiro capítulo de *A fugitiva*, com o título que é uma chave interpretativa – “Mágoa e esquecimento” –, tem como encerramento uma reflexão acerca da psicologia no tempo, para ele, comparável à geometria do espaço:

Assim como existe uma geometria no espaço, existe uma psicologia no tempo, onde os cálculos de uma psicologia plana já não seriam exatos, porque neles não se haveria feito conta do Tempo, e de uma das formas de que ele se reveste: o esquecimento; o esquecimento de que eu já começava a sentir a força e que é um tão poderoso instrumento de adaptação à realidade, pois ele destrói aos pouquinhos o passado que sobrevive em nós, em constante contradição com ela (PROUST, 2002, p. 418).

Esquecer a figura amada é mais do que colocar no passado as causas de todas as atrocidades provocadas pelo ciúme, é, como anuncia o narrador, “um (...) poderoso instrumento de adaptação à realidade” (PROUST, 2002, p. 418). Nesse sentido, o passado, com suas intempéries é e só pode ser o reino do tempo perdido, mas valioso por ser igualmente o depositário de todos os aprendizados que darão ao narrador a matéria narrativa para a sua obra de arte: o passado, quando modificado pela consciência, torna-se

capaz de elucidar essências, o que contribui para a percepção do mundo como ele se apresenta a uma consciência – no caso do narrador, a cada aprendizado – agora esclarecida, sem contaminações e conceitos pré-existentes a respeito das pessoas, das coisas e dos fatos.

O maior dos reconhecimentos do narrador se dá, diante dessas experiências modificadoras do passado e atualizadoras do presente, dele para com ele mesmo. A grande figura reencontrada no tempo é a sua própria subjetividade, que aparece durante a obra diluída dentro das excentricidades temporais de uma narrativa lacunar, com avanços e retrocessos em sua constituição. A subjetividade unificada no final está relacionada com todas as suas experiências e por isso constitui o seu ser. Esse “pedaço” de narrador com o qual tivemos contato nesse breve apontamento sobre alguns trechos da obra em seu sexto volume, está em construção.

Para Graciela Deri de Codina (2005), em *As aporias do eu na Recherche de Proust: desilusão e sentido*,

(...) segundo Merleau-Ponty, Proust conseguiu fixar as relações entre o visível e o invisível, a carne e o espírito, por meio da descrição de ideias que se tornam sensíveis. O sentido que instaura ideias de uma outra ordem (diferentes das ideias da consciência) vem ao encontro da análise do corpo como sensibilidade vivida, do tempo como quiasma entre passado e presente. Na memória proustiana há uma função do corpo, uma unidade espaço-temporal onde se constrói um tempo que se carrega, um tempo incorporado (CODINA, 2005, p. 24).

Em momento algum as sensações e as convicções a que chega o narrador de *Em busca...* estão distanciadas ou separadas do corpo. Fácil é identificarmos essa unidade em Proust, por exemplo, a partir da sua célebre cena do chá com *madeleines*, na qual a percepção gustativa está diretamente ligada à rememoração de sua vida passada (2002, p. 53), ou no tropeção na calçada do Palácio de Guermantes, no último volume (2002, p. 662).

Nos trechos que analisamos o ser é colocado em questão; o ser, este que contém o corpo e a alma, o pertinente ao terreno da subjetividade que se faz presente no físico e não apenas em uma consciência fora dele.

Para Proust e também para Merleau-Ponty, é impossível concebermos o conhecimento do mundo, das coisas ou das pessoas se não for por nossa experiência que

deles temos, e essas experiências se dão não apenas no corpo, e nem apenas na esfera abstrata de nossa constituição, mas nos dois ao mesmo tempo.

Proust não mediu palavras ao ressaltar o valor da experiência. Para ele, “o homem é o ser que não pode sair de si mesmo, que só conhece os outros dentro de si, e, afirmando o contrario, mente” (PROUST, 2002, p. 340).

Referências

CODINA, Graciela Deri de. *As aporias do eu na Recherche de Proust: desilusão e sentido*. 31 de agosto de 2005. 250 p. Tese. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Impresso.

DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* Trad. Maria José J. G. de Almeida. São Paulo: Editora Centauro, 2002.

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Bergson, proust: tensões do tempo*. In: NOVAES, Adalberto. (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MARQUES, Rodrigo Vieira. *A filosofia do olhar e a experiência do pensamento*. Disponível em <<http://ineinander.blogspot.com.br/2012/02/filosofia-do-olhar-e-experiencia-do.html>> 25/11/2012.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 4 Tomes. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1987-1989.

_____. *À la recherche du temps perdu*. 3 Tomes. Édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard, 1968 -1969.

_____. *Em busca do tempo perdido*. 3 Volumes. Trad. Fernando Py. RJ: Ediouro, 2002.

_____. *Em busca do tempo perdido*. 7 Volumes. Trad. Mário Quintana (Volumes 1, 2, 3 e 4), Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar (Volume 5), Carlos Drummond de Andrade (Volume 6) e Lúcia Miguel Pereira (Volume 7). Porto Alegre / RJ: Editora Globo, 1983 - 1989.

_____. *Os Prazeres e os Dias*. Trad. Solange Pinheiro e Carlos Felipe Moisés. SP: Códex, 2004.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa. Tomo II*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1999.



“CONTINUIDADE DOS PARQUES”, CRUZAMENTO DE MUNDOS: A METAFICÇÃO EM JULIO CORTÁZAR

Dinameire Oliveira Carneiro Rios

Doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia- Brasil, Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana, Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana. É pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, sendo orientada pelo Professor Doutor Décio Torres Cruz.
E-mail: dina_meire@hotmail.com.



**Metaficção;
Conto;
Representação;
Literatura**

Resumo: Analisamos neste trabalho a construção da metaficção literária, tendo como *corpus* a narrativa contística, “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar. O conto em questão possibilita importantes discussões no campo literário, como as que dizem respeito aos liames entre realidade e ficção, ao ato de ler, à relação autor-leitor e ao processo de construção do texto literário.

“Continuidade dos parques”, worlds crossing: the metafiction in Julio Cortazar

**Metafiction;
Short story;
Representation;
Literature**

Abstract: This monograph examines the construction of literary metafiction, with short storie as corpus, "Continuidade dos parques" by Julio Cortazar. The short storie in question allow important discussion in the literary field, such as those concerning the boundaries between reality and fiction, the act of reading, the author-reader relationship and own process of construction of the literary text.



Envio: 15/04/2016 ◆ Aceite: 23/06/2016

INTRODUÇÃO

Na monumental obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach recupera, durante o século XX, o conceito de *mimesis* aristotélica quando se propõe e produz uma “interpretação da realidade através da representação literária” (AUERBACH, 1994, p.499), partindo da ideia platônica de *mimesis* enquanto um simulacro, estando em um terceiro nível abaixo da verdade do mundo ideal, e do objetivo do poeta da *Divina Comédia* em apresentar em sua obra a “realidade verdadeira” (AUERBACH, 1994, p.499), como sugeria Aristóteles.

Ao longo das análises acerca de vários textos clássicos da literatura ocidental, Auerbach semeia as ideias que compõem a sua assertiva acerca da mimese, mostrando as transformações pela qual a literatura foi passando ao longo dos séculos, quando se via, por exemplo, durante o período clássico, impelida a representar somente o que fosse sério, pondo a “realidade cotidiana e prática” (AUERBACH, 1994, p.500) para ocupar espaços que fossem relativos ao cômico e ao entretenimento agradável e leve, pertencendo aos níveis mais baixos de representação. São autores como Balzac e Stendhal, segundo Auerbach (1994), que embebem de tragicidade, seriedade e problematizam personagens da vida cotidiana, antecipando o que faria o realismo moderno, “que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida” (AUERBACH, 1994, p.500).

Assim, em sua *Mimesis*, Auerbach busca, através de uma escolha aleatória de textos e de interpretações guiadas por uma intenção específica, analisar a forma com que os modelos clássicos foram se alterando com o passar dos anos e de que maneira o homem é esboçado neste transcorrer dos tempos, apontando, assim, para a preocupação do filólogo alemão em historicizar os vários conflitos que rondaram a experiência humana, demonstrando ao longo de suas leituras uma preocupação com a expressão do objeto literário e a matéria que ele expõe intrinsecamente, sem propriamente vinculá-lo ao seu referente externo, como a verossimilhança aristotélica propunha.

Segundo aponta Compagnon (2003), embora a obra de Auerbach não problematize o conceito de mimese e ainda que tenha sido um conceito que norteou durante muito tempo

os estudos sobre teoria literária, a definição do que viria a ser *mimesis* ou mesmo a sua intenção foi fruto de adágios e discordâncias ao longo da história, demonstrando a “extensão do problema” (COMPAGNON, 2003, p.98). Mostras do paradoxo que caracteriza as diversas visões acerca do conceito podem ser encontradas em Platão e Barthes, quando para o primeiro a *mimesis* seria subversiva por desviar a educação dos guardiões da Polis, uma vez que o poeta fala sobre o que não vivenciou/experenciou, para Barthes ela seria repressiva, pois traz em si a marca da consolidação do laço social e da ideologia.

Quando se busca apontar sobre o que trata a literatura, a *mimesis* surge como o termo geral e mais recorrente para se estabelecer uma relação entre a realidade e a arte literária. Para Compagnon (2003), o distanciamento das interpretações acerca do termo já assinala o quão problemática e tensa é a discussão dentro do campo literário para responder sobre essa relação, além mesmo dos inúmeros termos cunhados na tentativa de vislumbrar como a literatura dialoga com o mundo: “imitação”, “representação”, “verossimilhança”, “realismo”, “referente”, entre tantos outros.

Ao analisar os trabalhos de alguns dos precursores da linguística estrutural e da semiótica, como Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson e Charles Peirce, é possível sinalizar o modo como a linguagem se desvencilhou de um referente exterior. Conforme Saussure, a própria arbitrariedade do signo aponta para a autonomia da língua em relação à realidade; em Peirce a ligação entre o signo e o objeto foi quebrada, fazendo com que as interpretações fossem produzidas dentro de uma cadeia de signos, resultando em uma *sèmioses* ilimitada; para Jakobson, reafirmando a autorreferencialidade dos seus predecessores, entre as seis funções da linguagem, a poética seria aquela que prevaleceria dentro da arte da linguagem, a literatura, em detrimento, por exemplo, à referencial, que teria sua tônica no contexto, no real. Associada à forma da mensagem, a função poética exclui a necessidade de uma referencialidade, sugerindo estar na própria mensagem a sua referência (COMPAGNON, 2003).

Foi lendo a *mimesis* aristotélica como a representação das ações humanas que a teoria literária pode reivindicar sua filiação à *Poética*, sendo a *mimesis* não uma descrição, mas a representação das ações humanas pela linguagem e por isso mesmo desligada do modelo pictural horaciano (*ut pictura, poesis*) que fazia da literatura uma imitação da

natureza, passando, a partir daí, a ser relacionada à própria literatura, à cultura e à ideologia. De acordo com Compagnon (2003), esta interpretação feita pelo século XX acerca do conceito de *mimesis* em Aristóteles assinala a necessidade que toda época tem em “reinterpreta[r] e retraduz[ir] os textos fundamentais à sua maneira” (COMPAGNON, 2003, p.105), cabendo aos filólogos decidir se há algum contrassenso. E são nessas novas e possíveis interpretações que são feitas a cada período que deslizam os variados sentidos do termo, ora sendo visto como imitação, ora como representação, ora vinculado à realidade, ora abolindo-o da teoria literária, porém, à medida que a obra literária se transforma, surge a necessidade de novas reelaborações/releituras do termo.

À volta da discussão entre o objeto literário e a realidade, Hamburger (1986) assinala que estes temas fazem parte do invólucro talvez de maior tensão no campo da teoria literária, e, como visto, subjaz entre eles uma ligação que se transmuta em afastamento por oposição. Mas resta saber o que é esta realidade que, de acordo com a corrente de tradição moderna na literatura, seria uma ilusão, constituindo-se então na própria literatura, pois ela não falaria de outra coisa senão dela mesma. Para Hamburger (1986), definir a realidade seria entrar em um campo problemático, visto a ingenuidade com que as Ciências Naturais e a logística modernas vislumbram acerca do termo. Porém, a definição a que se interessa no campo literário se constrói em contraponto à conceituação de ficção, por isso, em oposição ao modo de ser criado e representado pelas obras literárias, a realidade seria nada mais que a própria vida humana em seu aspecto histórico, natural e espiritual. Para a autora, a oposição entre estes dois lados seria apenas aparente, visto que a ficção só se constrói utilizando-se da realidade como material de produção. Assim, a diferença entre as duas estaria somente no âmbito da intersecção, pois na criação literária está contida a realidade, porém, sem deixar de lado todas as problematizações que o campo literário atravessa quando se trata esta relação dentro de um campo de generalizações.

Mas se a teoria literária lutou tanto para dissolver a ideia de que a literatura copiaria o real, em que sentido se constitui esta realidade à qual se refere Hamburger (1986)? Como a literatura produz em seus leitores a impressão de estar copiando o real? A resposta para isso Barthes (1982) aponta como sendo a capacidade da literatura produzir um real ilusório, uma vez que ela nunca fala sobre o mundo real, mas sobre um mundo que ela mesma cria

através da linguagem, que rege as leis desse mundo e, por isso, estaria apontando sempre para si própria. Sendo assim, o realismo não seria nada mais que a “ilusão produzida pela intertextualidade” (COMPAGNON, 2003, p.110).

Assim, após a crise na teoria literária em relação ao espaço ocupado na literatura pela referência, a intertextualidade aparece como um artifício a possibilitar a abertura do texto para a realidade, para os elementos históricos e sociais, porém, algumas interpretações produzidas sobre o dialogismo bakhtiniano, por exemplo, que segundo o pensador russo seria a interação entre os vários discursos, contribuiu para fechar o texto dentro de sua concepção autorreferencial. Fazendo uma crítica a este modo de relacionar o dialogismo, Riffaterre afirma que deveria existir um deslocamento de sentidos, uma vez que a referencialidade não estaria no texto, mas no leitor que precisa racionalizar o todo da criação literária para produzir sentido.

Na literatura moderna, principalmente a produzida a partir do século XIX, o jogo com a metaficção vai gerar novas configurações no que diz respeito à relação entre realidade e ficção e ao próprio posicionamento do leitor diante da obra. Quando a metaficção desloca o espaço do texto para pensar o próprio fazer literário, ela engendra em si elementos que pertenciam ao campo do extraliterário, num jogo mútuo em que o texto é criado pelo autor que se vê recriado em um texto que necessita, na maioria das vezes, da presença do leitor para se constituir inteiramente em seu sentido desejado, pleno. Desta maneira o papel do autor também é alterado, pois o texto somente inicialmente é construído por ele, sendo que se dá com a entrada do leitor o preenchimento dos sentidos, dados, em parte, pela leitura e relegando a este a posição de coautor. Paradoxalmente, a metalinguagem constrói um mundo ficcional com maior ligação com a realidade, pois à medida que aproxima a criação do seu receptor, esperando dele uma postura interpretativa que auxilie na coprodução, desfaz as marcas divisórias entre estes dois mundos, o ficcional e o real.

Para a teórica canadense Linda Hutcheon (1984 apud FROTA, 2003), a metaficção surge no cenário literário pós-moderno para preencher e corresponder a um fascínio do período pela habilidade do sistema humano em referir a si próprio em um processo de construção de um espelhamento infindável, chamado por ela de narcisístico, como Lyotard aponta existir no mundo dos comerciais da televisão, nos filmes, nos *comic books* e nos

vídeos de arte. Esta demanda da escrita pós-moderna surge como uma forma de preocupação do escritor em tratar de questões teóricas do campo literário dentro da construção ficcional, aproximando-se do que Roland Barthes definiu como sendo a crítica-escritura. Quando as duas práticas se sobrepõem, a escrita literária e a análise, ainda que em certo grau, Perrone-Moisés assinala que, além da importância do ponto de vista do processo de construção da obra, esta crítica interna do fazer literário

confere à obra uma iluminação particular, porque afeta sua enunciação. Considerando a enunciação como as circunstâncias de transmissão de um enunciado, percebe-se que uma obra em que o processo é ele-próprio - enunciado, redobram, de certa forma, os problemas do crítico (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 139).

Dentro destas novas configurações da escrita, o leitor é apresentado às novas regras e impelido a construir uma postura interpretativa que module e finalize o texto, que está sempre (ou quase sempre) exposto às suas leituras dos referentes fictícios da linguagem literária. Para Linda Hutcheon (1984), a partir do momento em que

o romancista realiza o mundo de sua imaginação através de palavras, o leitor – partindo das mesmas palavras – fabrica em reverso o universo literário que é tanto sua criação quando do romancista. Essa equação aproximada dos atos de leitura e escrita é uma das preocupações que separa a metaficção moderna da autoconsciência romanesca anterior (HUTCHEON, 1984, p.27 apud FROTA, 2013).

Por isso a metaficção reanalisa a posição outrora ocupada pelo leitor, agora convocando-o para o ato da leitura, não assumindo mais um lugar de passividade, mas, como já dito, não sendo somente o consumidor, mas também produtor da obra. Ao necessitar da recepção do leitor para se constituir por completo e deixar lacunas abertas que serão preenchidas pelo leitor, a obra de arte, na modernidade situa-se no que Umberto Eco denomina de “obra aberta”, pois elas serão “finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente” (ECO, 1991, p.39).

“CONTINUIDADE DOS PARQUES”, CONTINUIDADE DAS NARRATIVAS

Em “Continuidade dos parques”, breve conto do escritor argentino Julio Cortázar, tem-se duas histórias aparentemente desconexas. A primeira versa sobre um homem de negócios que se deleita, após um dia de trabalho, com a leitura de um romance, e a segunda sobre um casal que planeja o assassinato daquele que lhes tirava a liberdade de amantes, o marido da mulher.

O leitor do conto de Cortázar é jogado para dentro do processo ficcional ainda na frase que abre a narrativa: “Começara a ler o romance dias antes” (CORTÁZAR, 1971, p.13). A partir daí ele é levado a acompanhar as circunstâncias em que se dera a leitura deste romance por parte da personagem principal da história. Forçado a abandonar a leitura, iniciada dias antes, devido aos afazeres urgentes, o personagem-leitor mergulha novamente nas páginas do romance, ainda quando se encontrava no trem de volta à fazenda. Além de apontar para o interesse nutrido por ele em relação àquela narrativa, ter iniciado a leitura ainda quando estava dentro do trem sugere o processo de travessia/viagem do personagem-leitor entre duplos espaços: supostamente da cidade de onde viera para a fazenda, aproximando-se da calma do campo que possibilitará uma maior entrega e submersão na história lida e, conseqüentemente, como se verá adiante, a transposição do universo real, não fictício (no plano do personagem do conto) para o ficcional do romance lido.

Já claro o envolvimento do personagem-leitor com aquela trama e seus personagens, ele livra-se durante a tarde dos compromissos burocráticos para enfim poder entregar-se integralmente à narrativa do romance. A partir deste momento, o leitor do conto de Cortázar passa a acompanhar a segunda história, a dos amantes, como intrusos na leitura alheia, como se pousasse o queixo sobre o ombro do leitor-personagem, construindo uma relação perturbadora para quem lê através da leitura do outro e instalando também “continuidades” nas leituras: o personagem-leitor lê, o leitor do conto lê o que o personagem do conto está lendo e outrem pode ler o que o leitor também está lendo, enredando uma teia infinita de leituras e leitores.

Como o próprio Cortázar afirma em *Valise de Cronópio*, o bom conto, quando comparado a um bom romance, por exemplo, deve ser “incisivo, mordente, sem trégua

desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 2006, p.153), por isso o contista não pode incluir, ainda que seja no início do conto, elementos de caráter meramente decorativo ou gratuito. Assim, ainda que aparentemente para o leitor alguns aspectos apresentados pareçam ser poucos significativos ou eficazes para o sentido da narrativa, Cortázar diz que o contista sabe bem que deve sempre trabalhar “em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário (CORTÁZAR, 2006, p.153), por isso elementos da narrativa como tempo e espaço devem estar sempre condensados, “submetidos a uma alta pressão espiritual” (CORTÁZAR, 2006, p.153).

Esta lição está presente na construção de “Continuidade dos parques”, pois os elementos da narrativa relacionados, por exemplo, ao tempo e ao espaço vão contribuir de modo significativo para o sentido final do conto. Assim, quando o narrador onisciente revela ao leitor detalhadamente cada aspecto do universo espacial e temporal do conto, todos eles confluem ao fim do texto para indubitavelmente amalgamar as duas histórias contadas e construir a atmosfera fantástica que assoma o texto.

Deixado de lado seu mundo circundante, o personagem-leitor empreende sua leitura solitária e agora privada de qualquer interrupção. A história se abre defronte a ele e o duplo mergulho (dele e agora também do leitor empírico do conto) na narrativa sobre os amantes começa gradativamente a se realizar:

Essa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse de quando em quando o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos (CORTÁZAR, 1971, p.13, grifos nossos).

A marcação temporal situa o momento da leitura e os elementos espaciais apontam para uma total acomodação do personagem-leitor no momento em que reinicia a leitura interrompida. Os espaços coincidentes e contínuos sugeridos pelo título do conto começam a ser delineados, pois a leitura empreendida em um escritório em frente a um parque de carvalhos versará sobre um encontro fortuito entre amantes em meio a um parque onde se situava a cabana que era o espaço de encontro para os dois. É relevante observar que, se os

parques servem como mais um elemento de elo entre as duas ficções, esta ligação pode ser vista por uma dupla escolha: primeira a feita pelo autor do conto para unir, dar “continuidades” às ficções e a segunda pelo personagem-autor por posicionar-se, como se verá adiante, defronte ao parque de carvalhos, uma maneira a mais de imergir no universo ficcional que tinha em mãos. Também, é importante atentar para descrição da total acomodação do personagem na preparação para o ato da leitura. Todo o entorno deveria estar propício e pronto para o início da viagem ao mundo da ficção e a construção da cena sugere esta ambientação recoberta de conforto: o recostar-se na poltrona favorita estando de costas para a porta, possível entrada de intromissões e de regresso na viagem iniciada, e a tranquilidade e conforto oferecidos pelas carícias no veludo verde da poltrona, induzindo-o, pouco a pouco, nos últimos capítulos da história dos amantes.

Após a preparação inicial, o personagem principal é abduzido daquela realidade que o cercava, página após página ele é conduzido para dentro do bosque do mundo diegético do romance, mais especificamente para dentro da cabana onde aconteciam os encontros passionais e perigosos do casal de amantes. A acomodação e a tranquilidade do espaço exterior no qual se encontra o personagem-leitor possibilitam que ele se entregue facilmente ao prazer das percepções trazidas pelo romance e assim adentre, cada vez mais e a cada nova etapa da leitura, ao espaço interno da ficcionalidade:

Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do monte (CORTÁZAR, 1971, p.13, grifos nossos).

A simbiose entre os mundos ficcionais começa então a ser construída, para isso é preciso que o personagem da primeira ficção tenha em mãos o passaporte para a viagem, são os elementos que possibilitam a fusão: saber os nomes dos personagens e ter em mente as imagens dos protagonistas propicia que ele não se perca dentro do mundo que está

adentrando, a familiaridade construída faz com que se sinta também como o personagem da história que lê. Mas se o espaço físico ao qual o personagem-leitor pertence parece se distanciar do espaço em que os personagens de sua ficção se acham, estando eles em meio ao parque (o segundo do conto, por isso o título), expostos aos perigos daquele encontro, e o leitor refugiado na proteção do seu escritório, os janelões a sua frente funcionam como uma simbólica abertura entre os dois níveis da ficção, dialogando o espaço interior em que se encontra o personagem-leitor e o espaço exterior onde se situam os personagens da segunda ficção, trazendo aos olhos do leitor ficcional uma continuidade entre os parques. Embora a abertura entre a realidade e a ficção experimentada prazerosa e espontaneamente pelo personagem-leitor, é interessante observar que, ainda assim, ele busca a certeza de pertencer à realidade, de estar no plano em que os acontecimentos se pautem na concretude, na previsibilidade dos fatos, distanciando-se do mundo literário que é imprevisível, é devir:

Gozava do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos (CORTÁZAR, 1971, p.13).

Ao ler e descortinar o universo ao qual pertencem outros indivíduos, até mesmo em um momento tão íntimo e secreto como o que viviam os dois amantes do romance lido, o personagem-leitor é levado também a ter insegurança a partir do momento em que passa a pertencer, ainda que momentaneamente (segundo ele acreditava) aquele outro universo. Pois, como define Deleuze (1997, p.11) “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”, por isso, a literatura está sempre ligada ao inacabamento, ao imprevisível, e, para o personagem, ao inseguro.

Assim que os dois personagens do romance são apresentados ao leitor empírico do conto, através do narrador onisciente e da intrusão do leitor empírico na leitura do personagem-leitor, depara-se com um clima de paixão, suspeição e tragédia. A cabana, lugar de união e ao fim, de separação do casal rumo à concretização do sórdido desejo, é onde os

planos são arquitetados a fim de obter a liberdade que lhes é tirada pela existência de um “outro”, o marido da mulher. Aqui é importante analisar os dois elementos que estão diretamente relacionados ao espaço em que se encontra o casal: a cabana e o parque. Enquanto a cabana pode ser vista como o símbolo da relação furtiva e perigosa dos amantes, por ser um elemento que remete à fragilidade e à momentaneidade, o bosque remete a uma multiplicidade de possibilidades, mas que, neste contexto, sobrepuja liberdade e adensamento dos instintos, dos desejos e da sexualidade que pulsará ao ponto de reclamar a morte daquele que a coíbe. A cena do encontro entre os dois é narrada como se fosse presenciada pelo personagem-leitor:

Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotão de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. (CORTÁZAR, 1971, p.14).

Inserida a história da segunda ficção dentro da primeira, vemos o personagem-leitor envolvido pela narrativa, assumindo (ironicamente), a perspectiva do casal que trama a morte daquele que impede a liberdade amorosa dos dois e que por isso deveria morrer. Mesmo sendo uma atitude cruel, parece não haver saída para que a felicidade do casal se complete, “tudo estava decidido desde sempre”, assim, o personagem principal do conto prepara-se também para cometer o assassinato do marido da mulher, pois já se encontra enlevado no caminho trágico para o qual se dirige o enredo do romance:

Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. [...] Nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se interrompia para que a mão de um acariciasse a face do outro. *Começava a anoitecer.* (CORTÁZAR, 1971, p.14, grifos nossos).

Se tudo estava decidido, não havia outra saída senão dar continuidade ao plano cruel. A marcação temporal adquire o sentido de um aviso sobre o momento em que tudo deveria ser executado, mas também serve para adensar a ligação entre as ficções, uma vez

que a leitura do romance havia sido iniciada pelo personagem-leitor ao entardecer. Estando “a figura de outro corpo” entre os amantes,urgia a necessidade da momentânea separação que possibilitaria, enfim, a futura e integral união. Segue-se então o segundo e último parágrafo do curto conto de Cortázar, momento em que as duas ficções, que aparentemente não tinham qualquer ponto de contato, se entrecruzam tragicamente. Compenetrados no que deveriam fazer e dadas as coordenadas (inclusive cardeais), os amantes se separam à porta da cabana, cada um segue a trajetória espacialmente projetada para si tendo em vista a união futura. O personagem-leitor resolve seguir a rota do homem, corroborando a ideia sentida por ele próprio ao ler aquela romance de que “tudo [já] estava decidido desde sempre” e confluindo para o encontro final dos enredos.

O leitor do romance, assim como o leitor do conto, passa a ser guiado na narrativa através das ações do homem quando esta se direciona para enfim cumprir sua tarefa. Este personagem será, então, o responsável pelo clímax final da história, como um autor das ações da segunda ficção, é sobre ele que recai a responsabilidade de decidir sobre a vida dos demais personagens. Livrando-se dos empecilhos que o separava da sórdida tarefa, ele segue para a finalização do ato e das ficções, dentro que um cenário já pronto para dirigi-lo ao desfecho. A “rósea bruma do crepúsculo” anuncia o caminho até o marido da amante e a chegada ao fim de um ciclo que será fechado com o planejado assassinato. Como que guiado por um narrador intradieético que o conduz ao fim planejado do romance e/ou pelos direcionamentos dados pela mulher, o homem encontra o cenário tal qual foi descrito: “Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou.” (CORTÁZAR, 1971, p.14). E os direcionamentos derradeiros são sussurrados pela mulher em seu ouvido, o aproximando do espaço que será palco da ação final: [...] primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. (CORTÁZAR, 1971, p.15)

É somente na última oração do parágrafo que as ficções se entrecruzam, momento em que as duas histórias, aparentemente distantes e desligadas, circunscrevem um jogo entre realidade e ficção. O leitor empírico lê junto com o leitor ficcional: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde,

a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (CORTÁZAR, 1971, p.15). Um homem com um punhal na mão vê a cabeça de um homem recostado em uma poltrona de veludo verde e então, sem que se chegue à ação do assassinato, o conto é encerrado. Logo, instaura-se a intrincada e complexa trama entre as narrativas: o conto se encerra antes que o amante assassine o homem que lê um romance sobre a história de um amante que deverá matar o marido de sua amante enquanto este lê a história...abrindo uma circularidade que tende ao infinito.

O fim do conto conjuga os dois níveis ficcionais e por isso mesmo os já enfatizados elementos relacionados ao tempo e ao espaço: o entardecer do início da leitura culmina no início da noite, quando o assassino se depara com o personagem-leitor; a enfatizada poltrona de veludo verde dentro do escritório com seus janelões são incontestes quanto à coincidência espacial. Assim, o tempo da enunciação e o tempo do enunciado e o espaço da encenação e do encenado se fundem provocando um resultado insólito.

O desejo do personagem-leitor em mergulhar no mundo ficcional, transformando-se em um ser de papel, se consuma ao fim, é o leitor empírico, lendo por trás dos ombros do personagem, que descobre esta fusão. Instaura-se aí uma repetição interna no conto que resulta em um dos mais utilizados processos dentro da metaficção, *a mise en abyme*. O conto adquire um caráter metadieético que transcende a própria metalinguagem, pois não só constrói um diálogo infinito entre as narrativas como também desloca o espaço destinado ao leitor empírico, passando a situá-lo não somente como um dos responsáveis pela significação final do texto, mas também inserindo-o, enquanto sujeito ocular das ações, dentro do círculo *ad infinitum* do conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter autorreflexivo da metaficção, conforme aponta o conto de Cortazar, expõe os elementos que compõem o universo ficcional e problematiza os liames que demarcam os espaços relegados aos tão antigos e caros conceitos de realidade e ficcionalidade dentro da literatura. Analisar como se constrói uma obra literária que dissecou dentro de suas tramas a própria composição da narrativa é aproximar-se, de certo modo, da crítica-escritura

barthesiana, em que criação e crítica se envolvem a ponto de destruir ou ao menos atenuar os liames que separam esses dois lados da produção literária.

A metaficcionalidade aparece no contexto pós-moderno como uma possibilidade de reflexão e discussão acerca da relação que a literatura pode estabelecer com a realidade, visto a dinâmica das artes em geral e a atual suposta crise da referencialidade. Assim, obras que trazem em sua estrutura narrativa a relação de hibridização entre realidade e ficção abrem lugar para as discussões acerca da ideia de que o referente não mais seria necessário na produção literária contemporânea.

O conto de Cortázar brinca com o envolvimento/vontade do leitor de mergulhar infundamente na narrativa lida, mas que ainda está preso à realidade que o cerca, porém, sendo obrigado a escolher um dos lados, o leitor (do conto) depara-se com o nauseante final, quando os dois mundos aparentemente extremos se amalgamam, abrindo um infinito espelhamento narrativo.

Ao longo da narrativa a construção do processo metaficcional despe os limites entre o real e a representação e obriga o leitor a participar do duplo jogo que se inicia na teia da narrativa metaficcional. A existência de dois mundos “reais” e de duas ficções adensa a necessidade de envolvimento do leitor. O autor convoca-o para atuar intelectual e imaginativamente na trama, pondo-o como coautor e personagem do texto literário, como sugere o desfecho insólito e aberto do conto.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção “Os Pensadores”).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura In.: FESTER, A. C. Ribeiro *et al. Direitos humanos e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera Costa e Silva et. al. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Final do jogo*. Tradução: Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREUD, Sigmundo. *A Interpretação de Sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. 4-5.

FROTA, Adolfo José de Souza. O Processo de Reflexão Metaficcional em “Seymour: uma apresentação”. *Revista Unicentro*, 2013. Disponível em: < >. Acesso em: 06 ago. 2014.
http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCcQFjAB&url=http%3A%2F%2Frevistas.unicentro.br%2Findex.php%2Frevista_interfaces%2Farticle%2Fdownload%2F2486%2F2087&ei=xKHrU7PnFovksAS3_4HIBQ&usg=AFQjCNF4szSd6oUvzlzQd uhJYzTjmFwmpQ&sig2=vmDQylrRD1VtYbkCffFvpw

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A falência da crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Abril Cultural, 1997. (Coleção “Os Pensadores”)

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.



CRÔNICAS MELANCÓLICAS: CULTURA CAPITALISTA, ÓCIO E CONTEMPLAÇÃO EM HAROLDO MARANHÃO

Larissa Leal Neves

Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Professora de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal Goiano – Campus Posse.
E-mail: larileal.neves@gmail.com



**Crônica literária;
Teorias da
modernidade;
Melancolia**

Resumo: A melancolia é um tema antigo e recorrente na abordagem filosófica e artística. Walter Benjamin (1989, 2013a, 2013b) ateu-se também a ele, a partir, inclusive, da relação do tema com a cultura capitalista. Nesse viés, o debate sobre o lugar das disposições melancólicas de ócio e contemplação na modernidade torna-se um dos temas centrais, inclusive nos estudos literários. No presente trabalho, analisamos essa relação entrês crônicas de Haroldo Maranhão, escritas e publicadas na década de 1960. O objetivo deste estudo é mostrar como a crônica, gênero literário moderno ligado à percepção do cotidiano, aborda a modernidade brasileira a partir de uma perspectiva antihegemônica.

Melancholy chronicles: capitalist culture, idleness and contemplation by Haroldo Maranhão

**Literary chronicle;
Teorys of the
modernity;
Melancholy**

Abstract: The melancholy is an ancient and recurrent topic on the philosophical and artistic approaches. Walter Benjamin (1989, 2013a, 2013b) studied this subject too, including its relation to capitalist culture. Therefore, the discussion about the place of the melancholy moods of idleness and contemplation in modernity appears among the central issues, including in literary studies. This article analyzes this relation on three chronicles by Haroldo Maranhão which were written and published in the 1960's. The purposes show how the chronicle, a modern literary genre reconnected to the sense of the daily, addresses the Brazilian modernity since an anti-hegemonic perspective.



Envio: 10/03/2016 ◆ Aceite: 15/05/2016

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: MELANCOLIA NA MODERNIDADE

Associada a um estado de espírito de tristeza profunda, a melancolia teve avaliações variadas no decorrer da história ocidental. Se na Grécia Antiga melancólicos eram principalmente os “homens de gênio”, intelectuais dignos de respeito, com a ascensão da modernidade o melancólico passa a ser um inadaptado cada vez mais incômodo ao modo de vida pautado no utilitarismo do trabalho. Parte considerável dessa rejeição moderna deve-se à valorização que o sujeito melancólico dá ao ócio e à contemplação, necessários para o seu processo de busca da verdade e para a criação, quando o melancólico em questão é um artista.

Entretanto, é claro que mesmo com toda a rejeição, os melancólicos não deixaram de existir. Pelo contrário, a modernidade parece ter criado toda uma geração de artistas melancólicos, em especial no fim do século XIX, na Europa¹, quando sentiram-se mais agudamente as mudanças culturais pós-industriais. No Brasil, tais mudanças foram sentidas de maneira bastante diferente e mais tardiamente, tendo em vista nosso processo conturbado de modernização, o que pode ter levado a que a manifestação de uma melancolia autêntica e ligada à modernidade capitalista tenha acontecido em nossas artes de forma menos enfática, dispersa em produções variadas.

Neste estudo, nosso enfoque dá-se em uma pequena parte da produção do escritor Haroldo Maranhão em que a tendência melancólica diante da vida moderna se manifesta, especialmente, a partir da abordagem do ócio e da contemplação, colocando em evidência a cultura utilitarista do capitalismo no Brasil das décadas de 1950 e 1960.

É importante ressaltar que abordamos a melancolia, simultaneamente, como um sentimento e como uma visão de mundo que está na base dos comentários e histórias presentes nas crônicas. Como sentimento, porque pode ser desencadeada no indivíduo como resposta a algo passageiro; como visão de mundo, porque esse sentimento acaba por se revelar algo mais profundo e permanente, não sendo somente uma resposta a qualquer

¹O nome mais notório do “decadentismo do fim do século” é do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), com sua obra *As flores do mal*. No entanto, podemos nomear ainda como escritores importantes dessa vertente melancólica o francês Paul Verlaine (1844-1896) e o português Fernando Pessoa (1888-1935), em certas fases.

coisa imediata, mas a uma estrutura social estabelecida. Isso significa dizer, então, que não consideramos a melancolia somente pelo caráter subjetivo, isto é, do ser melancólico, mas relacionada a um mundo social mais amplo: dialeticamente, ela aparece para o sujeito a partir da relação que este estabelece com o mundo moderno.

É por essa razão que utilizamos como referencial principal a obra de Walter Benjamin (1989, 2013a, 2013b), para quem a modernidade é a cultura do capitalismo², isto é, a cultura sobre a qual se estabeleceu o capital e que este propagou, entendendo a modernidade a partir de uma visão ampla da implicação dos aspectos econômicos na vida social e interessando-se menos pelo mercado em si do que pela forma como ele afeta os modos de viver em sociedade. Tal cultura é catalisadora do sentimento de melancolia porque a modernidade é um tempo crítico da cultura, em que a técnica toma o lugar do humano e o valor supremo passa a ser aquele ditado pelo capital.

Veremos, a seguir, como se dá essa relação entre melancolia, ócio, contemplação e modernidade nas crônicas estudadas.

2. MELANCOLIA, ÓCIO E CONTEMPLAÇÃO NAS CRÔNICAS DE HAROLDO MARANHÃO

As crônicas estudadas neste artigo estão presentes no livro *A Estranha Xícara*, publicado em 1968, no Rio de Janeiro, pela Editora Saga, cuja edição foi única. Trata-se do primeiro livro do paraense Haroldo Maranhão (Belém (PA), 1927 – Piabetá (RJ), 2004), escritor que tem sido cada vez mais reconhecido no cenário acadêmico nacional pela sua produção como romancista, gênero em que sua estreia ocorreu apenas 14 anos depois de sua estreia no mercado editorial. O livro é formado por uma coletânea de crônicas publicadas originalmente, em sua maioria, no *Suplemento Literário do Diário de Notícias* (RJ), dirigido por Álvaro Lins, entre os anos de 1959 a 1964. De fato, o livro fonte deste estudo é o único de sua carreira em que predominam crônicas³, no entanto, ele é significativo tanto

²Por essa razão, ao longo do texto muitas vezes utilizamos os termos modernidade, cultura capitalista e capitalismo como intercambiáveis.

³ Acreditamos, inclusive, que é por essa razão que a crítica não se voltou ainda para o estudo da produção de crônicas de Maranhão. Tal ausência faz-se notar também neste trabalho, em que não há nenhuma referência específica sobre a crítica da cronística do autor paraense, porque não a encontramos em nossas consultas. Há, isto sim, um crescimento considerável da bibliografia sobre a sua produção romanesca, à qual consideramos

para a pesquisa sobre a obra do escritor quanto para o estudo da crônica no Brasil, pois elas mostram, bem como os seus romances, “a vivência, a concepção de mundo de um escritor mergulhado nos paradoxos das épocas e lugares em que viveu, sempre consciente de seu compromisso com o tempo e a realidade” (GUIMARÃES, 2002, p. 81). É a representação dessas concepções e vivências que perseguimos nas três crônicas elencadas: “O enforcado”, “A primeira manhã” e “Hoje é maio”.

Iniciamos nosso estudo com “O enforcado”, crônica de uma estrutura narrativa mais típica. Nela há o ponto de vista de um narrador homodiegético que conta como “descobriu” o vizinho morto da janela de seu apartamento, cogita e reflete sobre a vida do homem que ele observa. Vejamos o início da crônica:

Meu primeiro impulso foi telefonar para a polícia. Cheguei a empunhar o auscultador, mas desembarecei-me a ideia, considerando a sorte de aborrecimentos a que seria inevitavelmente arrastado. Não que me esquivasse a praticar obséquio de caridade, mas esse banal obséquio acabaria me custando o incômodo de ver-me incluído no rol de testemunhas legais (MARANHÃO, 1968, p. 127).

Desde já percebemos certa indisposição do cronista: sem que se mostre afetado sentimentalmente ou questione a relação vida *versus* morte, o que seria de se esperar de um observador humanizado diante de um corpo enforcado na janela, num primeiro olhar ele apenas receia ser incomodado. É essa postura um tanto conformada e passiva que ele mantém no decorrer de toda a narrativa, como vemos na sequência:

Depois, minha intromissão não beneficiaria o morto em cousa alguma, e *nem mais seria benefício devolver-lhe, se pudesse, a vida; serviria, talvez, para que mais prontamente lhe desatassem o firme laço à volta do pescoço. Mas a corda não havia de estar-lhe causando aflições. Essa boa ideia pacificou-me* (MARANHÃO, 1968, p. 127, grifo nosso).

Destacamos, primeiramente, como ele justifica sua postura com pontos de vista realistas, sem deixar que qualquer tipo de comoção afete a sua racionalidade diante de um corpo morto, que nada mais sente. Em segundo lugar, atentamos para a frase grifada, pois marca sutilmente o pessimismo diante da vida que tem o próprio narrador – pessimismo

melhor não nos prender, devido às diferenças entre os gêneros – o que não impede, porém, que a utilizemos, vez ou outra, para uma observação a respeito da sua poética.

esse até então apenas subentendido na sua indisposição de tomar frente diante do caso e ser, por isso, incomodado. Por último, a frase “essa boa ideia pacificou-me” aparece como um marco na narrativa, pois revela que não haverá mudança de postura do cronista narrador, como se passasse a colocar-se no lado do morto, não do que mandam as convenções sociais, que o obrigariam a avisar a polícia. Essa ideia, claro, vai se confirmar no período seguinte: “E assim raciocinando, deixei ficar-me à janela do apartamento, a contemplar, do alto, não sem inquietações, a sombra do cadáver projetada contra o muro” (MARANHÃO, 1968, p. 127).

O trecho é forte: confirma o pessimismo do narrador e sua passividade diante da morte, afinal, ainda que afirme sua inquietação, ele prefere continuar a olhar o morto sem nada fazer. No entanto, o que dá o verdadeiro tom da afirmação é a palavra “contemplar”.

A contemplação, como sabemos, é uma observação duradoura e insistente. No entanto, ela significa muito mais que isso. Segundo Aristóteles (1998), a contemplação é um traço característico do humor melancólico⁴ dos homens de “gênio”, os quais costumam alternar esse estado com uma introspecção maior, ou seja, ora contemplam o mundo e o outro, ora “contemplam” a si mesmos. Na crônica, essa tendência intelectual do estado contemplativo afirma-se pelo verbo “raciocinar” (“E assim, raciocinando, deixei-me ficar...”).

Na Idade Média o ato de contemplar passou a ser não apenas um traço de intelectualidade, mas também uma disposição mística para apreender a verdade da vida. Segundo Walter Benjamin (2013b), ao fim do medievo passa a vigorar entre os cristãos uma associação entre a teoria grega clássica dos humores e a teoria da regência dos planetas, e é Saturno, o planeta mais pesado e lento, que rege os melancólicos:

[C]omo planeta supremo, o mais afastado da vida quotidiana, [Saturno] é responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-a subir cada vez mais alto e finalmente lhe concede o saber supremo e dons proféticos (GIEHLOW, *apud* BENJAMIN, 2013b, p. 155).

⁴Cabe lembrar que para os antigos gregos a melancolia era um humor causado pela Bile Negra, um dos líquidos presentes no corpo, que, porém, das quatro elencadas (Bile amarela, Bile vermelha, Bile branca e Bile negra) é a única cuja existência não foi confirmada pela medicina.

Nesse comentário, destaca-se que a exceção do espírito melancólico se dá, sobretudo, pela sua disposição contemplativa, pois é ela que lhe permite chegar à verdade. Tendo isso em vista, compreendemos melhor as “inquietações” geradas no cronista pela visão do corpo, ou melhor, de sua sombra: a sua observação não tem nada de cruel, é apenas tornada um meio para que ele, que vai se revelando aos poucos um homem melancólico, possa tentar chegar à verdade.

Nas demais crônicas, vemos essa mesma disposição contemplativa do cronista. Vamos a elas, para depois retornarmos.

Em “A primeira manhã”, crônica escrita em primeira pessoa e cuja estrutura poderíamos considerar típica da crônica poema-em-prosa, se formos considerar a categorização de Afrânio Coutinho (1999, p. 133)⁵, o cronista-narrador coloca-se, mais uma vez, na figura do sujeito melancólico e vai traçando críticas ao modo de vida moderno na cidade a partir daquilo que contempla no primeiro dia do ano novo. O mesmo tom crítico gerado pela contemplação aparece em “Hoje é maio”, que tem, inclusive, a mesma estrutura, no entanto, nesta a conclusão é bastante diferente da anterior.

A primeira inicia-se já com uma afirmação que nos leva a notar essa tendência contemplativa do cronista:

Tenho prestado atenção que a manhã do primeiro dia dos Novos Anos é sempre sossegada e limpa, manhã lavada, o céu parece que é lavado, e o ar não é espesso: é fluente, azul. Se acontece chover, a chuva não chega a usurpar a perfeita impressão de claridade e de silêncio, de higidez – dessas jovens manhãs sem costura. Abre-se a janela e a janela descobre um céu enxuto, liso, um céu asseado, e a brisa que nos areja os pulmões é fria, e branda como o hálito das mulheres mais belas (MARANHÃO, 1968, p. 171).

A descrição, um tanto minuciosa, destaca a atmosfera de limpidez do primeiro dia do ano, que ele diz observar há certo tempo. Ele se põe a descrever esse dia que lhe parece ideal como um dia esperançoso, especialmente pela disposição da natureza: “sossegada”, “limpa”, “lavada”, “fluente”, “azul”, “claridade”, “silêncio”, “higidez”, “enxuto”, “liso”, “asseado”. Notamos que não são, porém, apenas dados naturais, mas também metáforas do

⁵Segundo o crítico, a crônica poema-em-prosa caracteriza-se pelo teor mais lírico das observações, “mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida”. Tal aspecto, porém, pode dar-se ligado a elementos de outros tipos de crônicas, pois a classificação “não implica o reconhecimento de uma separação estanque entre os vários tipos” (COUTINHO, 1999, p. 133).

que se espera, de fato, do ano que começa: um ano em que sejam apagadas as mazelas do ano anterior. É por essas metáforizações que percebemos a profundidade da sua contemplação, como se, de fato, ele buscasse a verdade por trás da observação do mundo. Entretanto, ao contrário do que vemos em “O enforcado”, o narrador não se revela de início um melancólico, pelo contrário, parece estar envolto em uma atmosfera de otimismo diante desse futuro que se mostra à sua janela.

Neste ponto, atentamos para o elemento simbólico que ambas as crônicas trazem: a janela. É através dela que os narradores de “O enforcado” e de “A primeira manhã” observam o motivo de sua narrativa, no entanto, enquanto o que ela mostra aos seus olhos, na primeira, é ruim, na segunda ela é responsável por um sopro de esperança. De qualquer forma, é ela que possibilita ao cronista o exercício de contemplação e consequente descoberta do mundo.

Em “O enforcado”, o cronista está tão ciente dessa condição que logo após afirmar a atitude contemplativa passa a comentar sua relação com esta janela: “Minha janela abre-se para os quintais vizinhos. Ao longo destes anos, fui entrando, aos poucos, na intimidade dos moradores que habitam ao nível do chão” (MARANHÃO, 1968, p. 128). A janela não o permite, portanto, apenas a contemplação, mas o confere certo poder sobre essas outras vidas, que convivem anonimamente na urbe, pois, descrito desse modo, apenas ele tem o privilégio dessa contemplação. Igualmente, em “A primeira manhã” há certo poder relacionado à janela do cronista, tendo em vista que apenas ele dispõe dessa visão sobre a primeira manhã do ano novo, como vemos na sequência: “Mas é preciso sabedoria para entender a manhã inaugural do Novo Ano [...]. Um homem sombrio, de córneo coração, não perceberá esse doce e esquivo momento que se instaura à volta da comunidade” (MARANHÃO, 1968, p. 171). Nesse caso, a visão significa mais que o sentido, significa, como escrito, “entendimento”, compreensão, este o poder que a sua “janela”, também tornada mais metafórica que na crônica anterior, dá a ele. Tratam-se, assim, de janelas que, ao mesmo tempo, o permitem juntar-se e separar-se do mundo contemplado: junta-se porque através dela o observa, separa-se porque a partir dela toma-se como um ser diferente.

Tal diferença, constituída, principalmente, pelo “dom” da contemplação, apresenta-se, ainda, na terceira crônica que comparamos neste estudo, “Hoje é maio”. Nesta, o alvo da

contemplação é uma “primavera fora de época”, sobre a qual o narrador começa fazendo uma reflexão: “O calendário há muitos anos que não disciplina mais o advento, a espessura e a cor da primavera. Arbitrariamente a primavera se estabelece, num dia qualquer, e manifesta as suas faces [...]” (MARANHÃO, 1968, p. 189). Muito embora a narrativa se construa em torno da contemplação do fenômeno, nesta atém-se menos a sua descrição, ao contrário do que acontece em “A primeira manhã”, concentrando-se diretamente nas verdades por trás dela:

A primavera acaba de irromper e não a captareis nas pétalas, ou no perfume das pétalas, ou no caule, que as alenta e nutre da carne sugada ao chão. A primavera (é simples) impõe-se, intangivelmente; ninguém a visualiza, nem a captura: é possível, apenas, percebê-la, para estimá-la, um minuto, e assear o exausto coração (MARANHÃO, 1968, p. 190).

Mais uma vez, o cronista apresenta uma mirada contemplativa sobre a natureza, não descoberta em sua beleza real, porém, pelos outros. Trata-se de uma observação tão profunda dessa atmosfera que torna a crônica propriamente um exercício de contemplação lírica, da maneira como Davi Arrigucci Jr. (1987, “Fragmentos sobre a crônica”, p. 55) notou ser uma qualidade dos melhores cronistas, “como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem voo”. A profundidade dessa contemplação sobre as coisas simples aparece, especialmente, no parágrafo seguinte:

É errado associar a primavera ao unânime despetalamento das flores, porque, assim, seria proibi-la às cidades sem flor. Em cidades sem flor, álgidas cidades sem flor, ela também se denuncia espocando no ar, de repente, como bolhas de luz, e infundindo nas cousas o clima inesperado e mágico de arroubo, viço, inquietação e mistério (MARANHÃO, 1968, p. 189-190).

Notamos que existe a preocupação em destacar que essa imagem do presente é possível de ser observada mesmo nas paisagens de concreto, característica dos grandes centros urbanos. Para ele, parece necessário marcar essa concessão, visto que o importante mesmo não são as flores, mas a atmosfera que se transforma, daí a descrição totalmente abstrata e substancialmente metafórica: a primavera “época no ar”, “como bolhas de luz”.

Nesse momento, ele não se refere a nenhum elemento concreto, à vegetação, como seria de se esperar, mas busca o “clima”, que também não diz respeito à meteorologia, mas é usado como sinônimo de “sensação”. Por isso, ao final do parágrafo ele utiliza substantivos que buscam denotar essa sensação: “arroubo”, “inquietação” e “mistério”. Apenas “viço” leva a uma imagem mais material, mas, como ele afirma que são “álidas cidades sem flor”, esse substantivo também não encontra referente material na crônica. Afinal, o êxtase e a vicissitude estão relacionados a que visão, se não há flores, enfim, nenhuma paisagem? Há, portanto, plenamente, uma atmosfera de “mistério”, último substantivo utilizado, justamente porque não se sabe a que associar tudo isso, mas, de qualquer maneira, é o que traz a primavera rebelde que se instala *apesar* do calendário, e que nem todos percebem.

Como vemos, em todas as crônicas o cronista-narrador coloca-se nessa posição especial, diferente, característica do melancólico que, como já vimos, alimenta a sua postura contemplativa. Assim, tal disposição mostra um trabalho de resistência, pois a diferença entre o melancólico e os *outros* é justamente dispor-se a observar e pensar sobre coisas que parecem já banais. Mostra-se, por ser um indivíduo à margem, um inadaptado, a sua capacidade de, conscientemente, desvencilhar-se das emboscadas da vida moderna. Por essa razão, há certo heroísmo nesses sujeitos, pelo menos do ponto de vista benjaminiano: “A modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 1989, p. 94). Ora, se na modernidade não há mais lugar para o tradicional herói, perfeito e que se sacrifica por uma causa maior, resta apenas resistir para não ser sugado pela ilogicidade da cultura capitalista.

Neste ponto, destacamos como a melancolia (e, por consequência, as disposições a ela associadas) relaciona-se com a cultura capitalista para Walter Benjamin. É preciso ter em mente, primeiramente, que o berlinense retoma a tradição para resgatar dela a sua força dialética, tanto no que diz respeito aos contrastes de que se faz esse humor, quanto da sua potência interior e exterior. Com isso, há na teoria de Benjamin uma preocupação em analisar a melancolia circunscrita no contexto em que se manifesta, traço da crítica materialista, “[p]ois os sentimentos, por mais vagos que possam parecer à autopercepção, respondem como um reflexo motor à estrutura objetiva do mundo” (BENJAMIN, 2013b, p. 145). Logo, Benjamin não se debruça sobre a melancolia procurando apenas pelas

manifestações subjetivas, mas busca compreendê-las ao serem provocadas por determinadas condições materiais, mais amplamente, sociohistóricas. Dessa maneira, exerce a dialética ao interrelacionar as condições externas e internas que definem uma dada realidade, pois

[d]o ponto de vista dialético, causas externas e internas correlacionam-se entre si, indissolivelmente, e não é possível separá-las a não ser abstratamente em termos de lógica formal. A diferença entre ambas as causas está em que as forças externas são a *condição* das mudanças, e as internas, a *base* dessas mudanças: as primeiras agem por intermédio das segundas” (SUCUPIRA FILHO, 1984, p. 79).

No caso, a *base* da manifestação melancólica encontra-se na própria personalidade do indivíduo⁶, enquanto que a *condição* são os eventos sociohistóricos.

A partir desse pressuposto, podemos ver a relação da melancolia com a modernidade capitalista sob alguns ângulos, os quais têm valores diferentes para eles: a visão de progresso, de morte, da contemplação e do ócio. Todas elas submetem-se, ainda, a uma determinada concepção de tempo, que não é a mesma que rege a vida capitalista. Veremos alguns desses detalhes mais adiante, no entanto, por hora, o que nos interessa é saber que melancolia foi desvalorizada com a ascensão do mundo moderno, em especial quando começou a despontar, na Europa, a ideologia do progresso (ROSSI, 2000), mais ou menos na metade do século XVI, desenvolvendo-se plenamente até o fim do século XVIII e tornando-se ainda uma espécie de obsessão no decorrer do século XIX, até entrar em certa crise no fim do mesmo século e mais profundamente entre as duas guerras mundiais, no século XX. A questão é que a melancolia passava a ser considerada, simplesmente, como nostalgia da velha ordem ou como pessimismo diante de um mundo inovador que o progresso tecnicista prometia, cada vez mais voltado para o futuro, onde “ciência e técnica são a principal fonte do progresso político e moral, constituindo a confirmação de tal progresso” (ROSSI, 2000, p.

⁶Poderíamos citar, para comprovar o foco histórico nessa base, toda a tradição grega, medieval e até mesmo psicanalítica, as quais concentram-se na mentalidade do indivíduo para explicar-lhe, ignorando quase que completamente o mundo a que pertencem, ou seja, a sua *reação* diante do mundo observado. Benjamin (2013b) traça esse percurso, bem como Lages (2007), ao comentar a sua obra.

95-96). Tais ideias levam a uma queda da concepção sagrada de tempo⁷ e à ascensão da valorização de *Chronus*, o tempo humano, da passeidade, por isso, “pensado fundamentalmente em relação ao movimento” (PUENTE, 2010, p. 33), incessante e linear. Em outras palavras, com uma visão apaixonada para o futuro, o tempo divide-se definitivamente em três (passado, presente, futuro, muitas vezes desarticulados) e acelera-se, mais e mais, com o avanço da técnica e com a necessidade do trabalho para alcançar essa meta. Tudo isso vai de encontro ao melancólico e sua lentidão, “herdada de Saturno”, como vimos.

Dessa forma, há um conflito que gera, ao mesmo tempo, uma nova “força” para que apareçam os melancólicos: afinal, se já existe uma “predisposição”, uma personalidade voltada a sentir dessa forma, a nova cultura que desvaloriza o tempo lento, da memória, do ócio e da contemplação, só tende a fortalecer os traços da melancolia.

Voltando às nossas análises, é esse distanciamento do melancólico para com uma cultura autodestruidora que o permite as observações ácidas, que veremos agora. Essas são mais nítidas em “A primeira manhã” e “Hoje é maio”, mas aparecem de maneira indireta em “O enforcado”, pois a crítica à cultura capitalista motiva as três crônicas.

Em “Hoje é maio”, ela aparece logo depois da exaltação da primavera fora de época: “Os homens automáticos, que se barbeiam, severos, sem desejarem-se bom dia, *mentalmente conferindo algarismos*, ignoram a ruptura que marca o surgimento de um território moral pacificante, inaugurando o ritmo que abranda e institui o mecanismo do azul” (MARANHÃO, 1968, p. 190, grifo nosso). Estes homens são, inevitavelmente, os homens modernos, competitivos, sugados pela vida prática urbana, como aparece nesse comentário. É nesse pequeno trecho que se concentra toda a sua carga crítica: afinal, a natureza se rebela, rompe com a configuração do calendário, instaura um clima primaveril – a própria metáfora da beleza – e tais homens não percebem. Com isso, o sujeito marca a diferença que existe entre ele e estes outros homens da cidade, coloca-se à margem a partir da visão melancólica que revela sobre a urbe moderna, onde ele também reside.

⁷Segundo Paolo Rossi (2000), a concepção sagrada de tempo refere-se à ideia de ciclos, para os cristãos (e seu Paraíso Perdido). Fernando Puente (2010) mostra como o equivalente grego desse tempo sagrado é *Aeôn*, o “estender-se infinitamente no tempo”. Há certa equivalência entre essas noções de tempo sagrado, ambas opostas a *Chronus* e ao tempo do progresso.

Em “A primeira manhã”, a crítica quebra o tom inicial de otimismo que vimos, restringindo a percepção dessa atmosfera àqueles que possuem “sabedoria para entender a manhã inaugural do Novo Ano” (p. 171). No parágrafo seguinte, ele passa, então, a dizer que sabedoria é essa e porque nem todos a possuem:

Um homem sombrio, de córneo coração, não perceberá esse doce e esquivo momento que se instaura à volta da comunidade; esse homem não terá olhos para surpreender o jeito de uma flor, a asa (alegre) de um pássaro, o aroma do orvalho umedecendo os vegetais. Nem precisará, porém, visualizarmos a flor para lhe sentirmos o pigmento das pétalas, nem o pássaro, afoito, estabelecendo risco brevíssimo no espaço; nem o orvalho, porque essas unidades da beleza coexistem na atmosfera urbana, e nascem (podem nascer) na pedra da rua, no meio das caixas retas de cimento, nos pátios sem luz. Mas é necessário ter limpo o coração e limpas as mãos (MARANHÃO, 1968, p. 171-172).

O narrador prossegue com a descrição da primeira manhã, mas de modo a marcar os detalhes que são impossíveis para o “homem sombrio” perceber. À primeira vista, ele parece se referir apenas à moral desses homens, os quais possuem um coração tão duro que é incapaz de perceber as pequenas belezas que se oferecem no mundo. E, no período seguinte, ao dizer que nem é necessário ver essas belezas para senti-las, reforça-se esse tom moralizante, mas também se abre o caminho à relação com a modernidade. Ele afirma que, mesmo sendo elementos naturais, essas belezas são possíveis de serem notadas na atmosfera urbana mais morta, “na pedra da rua, no meio das caixas retas de cimento, nos pátios sem luz”, ressalva igual, portanto, àquela de “Hoje é maio” feita às “álidas cidades sem flor”. Por isso, percebemos que a crítica dos cronistas-narradores, em ambas as crônicas, não se referesomente à paisagem da urbe – embora a sua descrição mostre uma paisagem feia e tão dura quanto o coração daqueles homens – tendo em vista que os elementos que ele louva são também possíveis de aparecer (“podem nascer”) no meio da cidade, e pode mesmo ser a resistência que esse aparecimento demonstra que está sendo adorada por ele. A crítica apresenta-se, notadamente, ao comportamento desses homens, identificados em “Hoje é maio”, conforme exposto, como os “homens automáticos”, e nesta como “homens álgidos”, ambos se referindo ao homem de negócios, como fica claro no encerramento do parágrafo, a seguir:

Os homens álgidos olham e o que veem é a pedra, é a graxa das indústrias, o aço das máquinas, *números, operações, investimentos*; abrem a janela sobre a manhã nova e acodem-lhes os *juros sobre juros* a cobrar por todo o ano entrante, e os sábios e miúdos truques com que ampliam o seu tipo de alegria, que não é alegria (MARANHÃO, 1968, grifo nosso, p. 172).

Em primeiro lugar, notemos que a descrição da paisagem difere da primeira manhã ideal: ele faz questão de destacar o cinza, a ausência de cor e de vivacidade: a “pedra”, a “graxa” e o “aço” não comunicam nem limpidez nem leveza, mas remetem ao duro e artificial, em total oposição à disposição da natureza com que inicia a crônica. Depois, vejamos que as palavras grifadas, “números”, “operações”, “investimentos”, “juros sobre juros” estão no mesmo campo do sucinto “algoritmos”, citado no trecho acima destacado de “Hoje é maio” e comunicam uma vida pautada pelo trabalho, supervalorizado na modernidade e responsável pelo esquecimento dos valores “naturais”. Isso é corroborado pela “acolhida”, a esses homens, não da natureza, mas do trabalho a ser realizado, como se eles, de fato, não tivessem tempo algum para descansar, com a mente sempre ocupada com os negócios.

Por sua vez, esses homens de negócios não aparecem em “O enforcado”, no entanto, isso não significa que a atmosfera do trabalho esteja ausente dessa crônica. Quando o narrador mostra o que vê de sua janela, a atenção volta-se para as atividades diárias de um grupo menos abastado:

entro-lhes pela cozinha, vejo-lhes a sopa fumegando, a roupa exposta no coradouro; pirralhos nus, sujos de terra, madamas abrasadas pelo calor, um velho magro eternamente em blusa de pijama (com certeza funcionário público aposentado) mulheres enérgicas transportando baldes d’água, manobrando a vassoura, espancando o pó, torcendo uma camisa, deitando milho às galinhas (MARANHÃO, 1968, p. 128).

Mais uma vez, a imagem que temos é de rotina, sem tempo para contemplação. Contudo, não há nesse trecho, diferentemente dos trechos destacados das demais crônicas analisadas, juízos de valor sobre o trabalho diário exercido pelos vizinhos, apenas uma amostra que prepara o leitor para a revelação da identidade do morto: “A ideia que me veio é de que o enforcado seria o velho da blusa de pijama, um homem que sempre me parecera

maltratado pelas tristezas da inatividade” (MARANHÃO, 1968, p. 128). Trata-se mais de uma cogitação do cronista observador do que de uma constatação, como fica claro.

Entretanto, o que nos interessa é como essa cogitação sobre a vida do suposto morto, suposto aposentado e suposto “maltratado” por essa condição serve, ao mesmo tempo, como um contraponto da vida corrida dos homens de negócios, vista pelos olhos dos narradores das crônicas como uma vida triste, e como seu complemento. Ora, nas três crônicas o que está em jogo é como a cultura capitalista afeta a vida das pessoas, sua vivência social e o modo como nos relacionamos com o mundo, tudo isso a partir de um ponto de vista melancólico.

Nos três casos, há um cronista-narrador que contempla e, em oposição a ele, pessoas mergulhadas no mundo do trabalho, algumas “automáticas”, “álgidas”, outras “inativas” e, por isso, “maltratadas”. Ora, a pressa e a necessidade de tornar o tempo útil, a mesma expressa na máxima “tempo é dinheiro”, é o que podemos notar nitidamente na descrição dessa vida. A velocidade incessante torna-os incapazes de notar o verdadeiro valor da vida: em “Hoje é maio” e “A primeira manhã”, não percebem a natureza e o clima vital ao redor, em “O enforcado”, o homem chega ao suicídio.

No caso das duas primeiras crônicas, a cegueira dá-se em razão do dinheiro. Walter Benjamin (2013a, p. 23), nas anotações do ensaio “O capitalismo como religião”, nota que o capitalismo, como uma religião puramente baseada no culto (sem dogma), tem no valor monetário uma de suas principais bases de controle, de tal modo que “o utilitarismo obtém sua coloração religiosa” (BENJAMIN, 2013a, p. 21). Na cultura moderna capitalista, ser útil significa produzir através do trabalho, o qual gera capital e, aos donos do modo de produção, o lucro. Logo, isso significa que a ocupação utilitária do tempo faz parte também desse culto, cujo único fim é o seu crescimento indefinido, de tal modo que ganhar dinheiro deixa de ser um meio e passa a ser um fim em si mesmo. Essa tendência só se acentuou na contemporaneidade, de maneira que “[o] capitalismo ultraliberal confisca o ‘espaço da experiência’ e o ‘horizonte de expectativas’, o porvir significando ‘mercados futuros’” (MATOS, 2010, p. 190).

Nesse sentido, para o homem de negócios o único significado visto é seu próprio progresso financeiro, daí a sua falta de tempo para observar aquilo que não gera lucro. Em

ambas as crônicas, o que o narrador compara é a sua disposição para a percepção da vida com a indisposição desses homens para o mesmo. Não à toa, a primeira manhã é “nua” e “ociosa”, adjetivos usados positivamente pelo narrador, mas que parecem ter peso negativo para esses *outros*. Já o maio primavera, que não tem nada em comum com os “falsos elementos” que “os poetas deformaram” (MARANHÃO, 1968, p. 190), é usado pelo narrador para convidar seus amigos e inimigos “a beneficiarem-se dessa festa campal que ora se inaugura, dissipando o ar sujo, de sujos e cansados pulmões” (MARANHÃO, 1968, p. 190). Esses narradores não conseguem acompanhar essa vida acelerada e utilitária e por isso voltam-se para o perene, bem como para o ócio, visto como extremamente produtivo, pois é ele que permite a contemplação, segundo a associação histórica.

Mas o ócio é tido, geralmente, como recompensa por uma vida de duro trabalho, o que faz parte da moral do capitalismo, tanto que Benjamin (2013a, “Crônica dos desempregados alemães”, p. 161) nota: “Uma das bênçãos do trabalho é que só ele torna possível sentir o gozo de não fazer nada. Kant qualifica o cansaço após a jornada de trabalho como um dos maiores prazeres dos sentidos. Ócio sem trabalho é tortura”. É essa tortura do “ócio sem trabalho” que é associada ao velho aposentado: embora a sua aposentadoria seja a consequência de uma vida de trabalho, essa já está distante e a vida do velho resume-se a puro ócio:

Com certeza fora isto mesmo: o velho magro apoquentara-se do fim da vida sem mais perspectivas, enjoara-se das suas melancolias, o feijão de todo-o-dia, o humor ácido da mulher, a impaciência dos filhos, a conta cada vez mais gorda do português da esquina, os remédios caros como ouro, as horas, todas as suas horas enfadonhas e enervantes como a gripe febril (MARANHÃO, 1968, p. 128).

Ocorre que, na visão do narrador, o homem devia ter-se acostumado a essa vida utilitária, de tal modo que o ócio de que devia desfrutar na velhice torna-se puramente rotina, repetição, totalmente contrária ao ócio produtivo gerador de contemplação. Atentemo-nos, ainda, para o fato de que o uso da palavra “melancolias” designa as lamentações diárias do vizinho com o vazio da rotina, e atesta, por contraste com a melancolia do narrador, a característica dual do melancólico, pois

[a] melancolia pode ser, por um lado, extremamente produtiva, como no caso exemplar da melancolia típica das personalidades de exceção, dos gênios, ao mesmo tempo em que pode se manifestar como terrivelmente destrutiva, como no caso extremo dos suicidas (LAGES, 2007, p. 111-112).

A diferença entre um e outro está, portanto, no uso que fazem do seu ócio.

De modo semelhante, em “A primeira manhã” o cronista-narrador coloca-se na pele de uma pessoa que “merece” tal ócio do qual desfrutar:

Neste último dia do ano verifico que mereci o pão que me coube à mesa; as fadigas em que me esgotei, tantas e tamanhas fadigas, tiveram a sua paga no belo equilíbrio de disposições que a luta confere ao lutador. Logo mais abrirei minha janela e amanhecerá janeiro na amável ficção do calendário. Serei um homem alegre na minha janela, a cogitar mansamente em torno de cousas frugais, um pedaço de praia, a rede balançando, leve, o vento salgado e um coqueiral amplo para dar o tom da clorofila à paisagem (MARANHÃO, 1968, p. 172).

A figura do “lutador” fatigado encaixa-o na moral do capitalismo, permitindo que no ano que se inicia possa sonhar com uma plenitude de ócio. No entanto, sabemos que nesse sonho há mesmo um desejo profundo de livrar-se do trabalho, ou pelo menos do trabalho que o distancia da disposição melancólica da contemplação. Assim, a “mansidão” com que se põe a pensar em coisas “frugais” sublinha o ócio criativo, perceptível desde o início do texto.

Dessa maneira, diferentemente do vizinho morto de “O enforcado”, atordado com o ócio porque se acostumou a “ser útil”, o cronista-narrador de “A primeira manhã” deseja o ócio para que possa continuar contemplando, buscando a verdade, ainda que para isso precise se resignar ao sistema, que só permite esse ócio pleno para alguns: “Este bravo operário de óculos entra no território no Novo Ano pensando (não é proibido) num certo e arisco milhão de loteria, que tantas vezes lhe fugiu pelos dedos das mãos, deixando-as como sempre foram, vazias” (MARANHÃO, 1968, p. 172). Ele não “se converte”, porém, à vida utilitária e mesquinha proposta pelo dinheiro, mas o usa para a paz desejada: “O qual milhão me fará, por fim, acertar o passo nas contas, dando-me ainda, de lambujem, algum sol, numa praia que vivo imaginando, e horas compridas para ler, vagabundamente, meus livros fechados” (MARANHÃO, 1968, p. 172). O dinheiro aparece para ele como uma necessidade tanto para a resolução dos problemas materiais quanto, e principalmente, para que o sonho

do ócio criativo – atestado pelo desejo de ler – se possa cumprir. De qualquer maneira, acomoda-se, pois busca tão somente uma saída individual, como se aceitasse que, sendo ele o diferente, só lhe cabe a fuga.

Essa separação final entre o *eu* melancólico e os *outros* não é a resolução final de “Hoje é maio”. Nesta crônica, como já vimos, ele convida os “inimigos”, que no texto se resumem aos “homens automáticos”, a desfrutarem também desse momento de ócio e contemplação da natureza e da vida, “dissipando o ar sujo, de sujos e cansados pulmões” (MARANHÃO, 1968, p. 190). O que ele revela, de maneira breve, é uma vida desgastante de rotina de trabalho cansativo e ainda de uma cidade poluída – resultado que casa perfeitamente com a referência anterior da cidade “álgida”, “sem flores” –, e, com isso, marca esse momento como recompensa a todos, inclusive a ele. O seu interesse maior está em, sabendo que esse momento é efêmero, que possam apreendê-lo no que tem de mais profundo: “A primavera (é simples) impõe-se, intangivelmente; ninguém a visualiza, nem a captura: é possível, apenas, percebê-la, para estimá-la, um minuto, e assear o exausto coração” (MARANHÃO, 1968, p.190).

Contudo, não se trata somente de recompensa, e aí ela se distancia ainda mais de “A primeira manhã”: “Hoje é maio e a primavera amanhece brutalmente na cidade, oferecendo-se como a mulher amada. Hoje é maio. E (quem sabe?) talvez, depois, nunca mais” (MARANHÃO, 1968, p. 190). Esse período final da crônica dá conta, exatamente, do pessimismo típico do melancólico, que, a partir da intensa observação do presente, vê no futuro apenas catástrofe – e vem, inclusive, disso a sua proximidade com a morte⁸. A questão a se destacar é que a contemplação, além de ser um traço da personalidade do melancólico também alimenta a melancolia, pois essa observação permite que sejam profundas as críticas que ele nutre sobre o mundo, resultando, assim, que “a sua repetição sem fim estimula o desânimo vital do temperamento melancólico a consolidar o seu desolado domínio” (BENJAMIN, 2013b, p. 145).

Nesse sentido, tanto o conformado narrador de “A primeira manhã” quanto o anunciador da distopia de “Hoje é maio” encontram-se sob tal influência em razão do

⁸É a consciência da temporalidade que leva à consciência da morte. A melancolia sempre esteve ligada, por isso, a uma visão desapaixonada da morte: o melancólico não a teme nem a ama, apenas a espreita no horizonte da vida (BENJAMIN, 2013b).

exercício da contemplação e sua busca de verdade, que os revelou o mundo viciado da cultura capitalista. Não é à toa que em ambas as crônicas os únicos elementos a exaltar são os detalhes, as miudezas, só capazes de serem “percebidos” por um espírito contemplativo, cujo olhar não está acostumado à velocidade e ao utilitarismo. Igualmente, somente um ser no gozo do ócio se disporia a contemplar o corpo de um homem morto e preocupar-se com as causas íntimas por trás daquela morte, em vez de pôr-se a resolver as questões burocráticas que a circunstância pede. São momentos supervalorizados pelos narradores porque contêm verdades, revelando, conseqüentemente, como a atitude contemplativa é, ao mesmo tempo, “fidelidade desesperançada ao mundo criatural e à lei da culpa que governa a sua vida” (BENJAMIN, 2013b, p. 164). Essa “lei da culpa” permite identificar a contemplação com o reconhecimento da insignificância diante do mundo. Contudo, como na modernidade a disposição contemplativa é cada vez mais desvalorizada enquanto forma de conhecimento e de humildade perante o mundo, ela torna-se, de modo crescente, uma forma de espiar a própria culpa na vida moderna: envolto na rede, o melancólico só tem forças para contemplar.

Talvez seja essa última culpa que permite compreendermos o final inusitado, mas igualmente melancólico de “O enforcado”:

Meu sono processou-se aflitadamente [...]. Gritei; e meu próprio grito despertou-me quando o dia entrava a amanhecer. Corri à janela. E minha primeira visão foi o velho de pijama. Com evidente imperícia e dificuldade, tentava ele remover um objeto que não pude, de imediato, identificar. Mas logo percebi que se tratava de um tapete enrolado como um charuto, encostado em pé à parede, que o homem desembrulhou e estendeu, inteiro, para colher as primeiras luzes do sol (MARANHÃO, 1968, p. 129).

A culpa se revela como a maior explicação para o engano do narrador, fazendo pensar que todas as elucubrações acerca do vizinho fossem, na verdade, apenas uma projeção da sua própria melancolia, tornada ainda mais funda pela observação do suposto corpo. Por isso, mesmo que o suicídio se revele inexistente, resta um cenário bastante pessimista, na medida em que ficam as revelações vindas da contemplação desse horizonte de uma morte amarga na cultura do utilitarismo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito embora a classificação da crônica seja ainda um tanto conturbada, a sua característica principal continua sendo a relação íntima com os fatos cotidianos, ainda mais em razão da temporalidade que ela evidencia: a temporalidade moderna acelerada, que permite ver apenas o momento vivido, e mesmo assim com limitações. O cronista, porém, olha para esse momento com um cuidado maior, procurando retirar dele algum “significado relevante [...] realçando nele dimensões (culturais, ideológicas, sociais, psicológicas, etc) que à primeira vista escapariam a um observador desatento” (LOPES & REIS, 2007, p. 88). Trata-se, portanto, de um jogopermanente com *Chronus*, pois esse modo de representação entra em conflito com o tempo que escoia irremediavelmente para garantir a perenidade daquilo que representa.

Para o cronista que se reveste na melancolia, contudo, o jogo é ainda mais intranquilo, pois tudo que ele observa na cultura moderna, como vimos, só o faz aprofundar-se ainda mais nessa melancolia, sem perspectiva de uma ação para a saída.

Neste ponto, lembramos que para Walter Benjamin o sistema capitalista se efetiva ao afetar igualmente todas as esferas sociais. Isso significa que os valores se estabelecem a partir do capital, de modo que “[n]ada mais escapa às leis do mercado, a reificação se torna universal na passagem da economia de mercado para a sociedade de mercado, todas as dimensões da vida são determinadas pelo fator econômico, o espaço público, a vida privada e a intimidade” (MATOS, 2010, p. 151). É justamente essa reificação que é criticada nas crônicas melancólicas na forma da vida utilitária, esta que se impõe em detrimento do ócio e da contemplação que humanizam, na medida em que servem ao desvendamento do mundo.

Há, conseqüentemente, um círculo vicioso da melancolia, que passa do ócio à contemplação e desta novamente à melancolia. É esse movimento que gera crônicas antihegemônicas, um registro de resistência à cultura capitalista, ainda que elas apenas fossem, à primeira vista, um registro do efêmero.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia – O problema XXX*, 1. Tradução, introdução e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas, v. 3).

_____. *O capitalismo como religião*. Organização e prefácio de Michael Löwy. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013a.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barreto. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil – volume VI*. 5 ed. São Paulo: Global, 1999.

GUIMARÃES, Maria Elisa. Trilha sem fronteiras: Haroldo Maranhão e o silêncio da cidade. *Asas da Palavra – Dossiê Haroldo Maranhão*. Belém: UNAMA, v. 6, n. 13, p. 79-83, jun. 2002.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LOPES, Ana Cristina & REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.

MARANHÃO, Haroldo. *A Estranha Xícara*. Rio de Janeiro: Saga, 1968.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

PUENTE, Fernando Rey. *Ensaio sobre o tempo na filosofia antiga*. São Paulo: Annablume, 2010.

ROSSI, Paolo. *Naufraágios sem espectador: a ideia de progresso*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

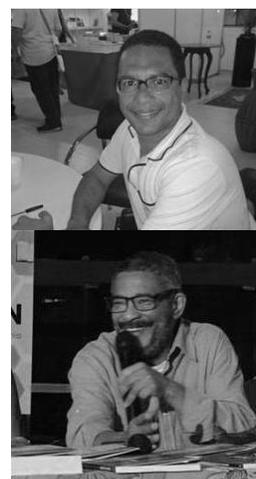
SUCUPIRA FILHO, Eduardo. *Introdução ao pensamento dialético: O Materialismo, da Grécia clássica à época contemporânea*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1984.



OS CONTOS AFRO-BRASILEIROS DE DEOSCÓREDES MAXIMILIANO DOS SANTOS, O ALAPINI MESTRE DIDI: EDUCAÇÃO, ORALIDADE, TRADIÇÃO

Antonio Marcos dos Santos Cajé

Graduado em Licenciatura em Filosofia (UCSAL). Mestrando em Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Bolsista da Fapesb (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia). Colaborador da SECNEB – Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil. Escritor de uma obra: *Afrocontos: Ler e ouvir para transformar*. E-mail: marcoscaje8@gmail.com



Antonio Liberac Cardoso Simões Pires

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (2001), com Mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1995) e Foi professor adjunto da Fundação Universidade Federal do Tocantins (1999 a 2006). Atualmente é professor adjunto de História da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil República, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura negra, cultura popular, capoeira, campesinato negro e história social. Atualmente é professor permanente no Curso de Pós-graduação/ Mestrado em Ciências Sociais e no Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, do Centro de Humanidades. Artes e Letras da UFRB.

**Afro-brasileira;
contos; história;
ancestralidade;
ensinamento.**

Resumo: Neste artigo utilizo a sabedoria ancestral dos contos populares afro-brasileiros para nos indicar uma cosmovisão da cultura afrodescendente, buscando relacionar a história e a literatura como dois elementos constitutivos, nos quais se integram conhecimentos científicos e conhecimentos orgânicos e, nesse sentido, poderá ocorrer o desenvolvimento de práticas resultantes da junção de dois polos de conhecimentos distintos a história e a literatura, onde contextos empíricos e conhecimentos sistematizados se fundiram no fazer epistemológico e se puseram em disponibilidade a serviço da cultura. O resultado que se espera revela-se na necessidade do resgate constitutivo dos contos na cultura de uma axiologia dos costumes, hábitos e tradição do povo negro. Portanto este trabalho busca fomentar as possibilidades existentes nos contos pelo prisma da história dentro dos caminhos da educação, possibilitando fortalecer a lei 10.639/03 e da lei 11.645/08.

Tales afro-brazilian Deoscóredes Maximilino dos Santos, the Alapini Master Didi: education, orality, tradition

**Afro-Brazilian;
Tales; history;
ancestry; teaching.**

Summary: In this article I use the ancient wisdom of the popular african-Brazilian tales to tell us a worldview of African descent culture, trying to relate the history and literature as two components, in which integrate scientific knowledge and organic knowledge and, in this sense, may occur development practices resulting from the joining of two poles of knowledge distinct history and literature, where empirical contexts and systematized knowledge merged in the epistemological do and put in availability in the service of culture. The result is expected, it is revealed in need of rescue constitutive of stories in the culture of an axiology of customs, habits and traditions of black people. Therefore this work seeks to promote the possibilities in stories through the prism of history within the education paths, making it possible to strengthen the Law 10.639 / 03 and Law 11,645 / 08.



Envio: 22/04/2016 ◆ Aceite: 14/07/2016

Introdução

Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi, foi o *Alapini*, supremo sacerdote do culto aos ancestrais africanos e afro-brasileiros, ao longo de sua vida; aprofundou com dignidade e sabedoria a intrínseca relação entre a ancestralidade e a cultura, Mestre Didi é Omo bibi, “bem nascido”, após cinco gerações, continua a linhagem dos Axipá, uma das sete famílias fundadoras da cidade de Ketu na Nigéria, descendente de Rei e de grandes caçadores e desbravadores das nações de Oió e Ketu. Filho de Maria Bibiana do Espírito Santo, a Mãe senhora substituiu a sua antecessora Eugênia Anna dos Santos, Mãe Aninha – Iyá Obá n’ilê Opô Afonjá, Mestre Didi teve uma infância entre a Ilha de Itaparica e o pelourinho casa da “Avó” de consideração, a Aninha. Na sua adolescência um fato que marcou bastante as histórias de Mestre Didi é o surgimento do Pai Burokô, um toco que era utilizado para suas brincadeiras e protetor do grupo de amigos que deram o nome de Abê, em nome do toco eles saíam pedindo dinheiro para fazer festas. Vejamos o relato na íntegra:

Os cobres que conseguiram foram magros, e não deram para nada, nem mesmo para comprar um galo e uma galinha, indispensável à ‘cerimônia’. Assim sendo, resolveram o problema com uns grãos de milho, alguns alfinetes e um pedaço de cordão: pescaram o galo e a galinha do vizinho e imediatamente os sacrificaram ao velho pai Abê. Em seguida, fizeram um grande cozido, com muita animação, samba, danças etc. um grande esbregue de Mãe Aninha, que, sabedora do ocorrido, mandou chamar os garotos e fez-lhes ver que não estavam agindo direito ao se apossarem das galinhas dos outros para cozidos na roça. E ainda por cima usando o nome de um orixá tão sério como Abê (ou Ossãin), dono das ervas, em brincadeiras daquela ordem. Mandou que procurassem outro nome para substituir o de Abê. Um dos garotos perguntou:

— A gente pode usar o nome de Burukô?

Ao que a saudosa Mãe Aninha Respondeu:

— Podem, sim, não há nenhuma inconveniência.

(SANTOS, 1994, p.81).

O toco chamado Pai Burukô encontra-se no Ilê Axipá, próximo ao quarto de santo de Xangô, as Yabás, Oxalá. E assim foram a infância de Mestre Didi e sua adolescência entre os mais velhos, as obrigações com os Orixás e os ancestrais.

Os livros de contos de Mestre Didi possuem uma importância ideológica, histórica e literária, construindo em suas obras uma consciência de identidades diaspóricas entre África

e Brasil. Nessa perspectiva, utilizo a sabedoria ancestral dos contos populares afro-brasileiros para nos indicar uma cosmovisão da cultura afrodescendente, buscando relacionar a história e a literatura como dois elementos constitutivos, nos quais se integram conhecimentos científicos e conhecimentos orgânicos e, nesse sentido, poderá ocorrer o desenvolvimento de práticas resultantes da junção de dois polos de conhecimentos distintos, onde contextos empíricos e conhecimentos sistematizados se fundiram no fazer artístico e se puseram em disponibilidade a serviço da cultura. Sendo a ancestralidade perene, principalmente dentro da narrativa dos contos afro-brasileiros, e são através deles que podemos transcender ao imaginário e ao lúdico que criamos, os contos de Mestre Didi são constituídos de fontes epistemológicas que transitam do mítico para o sagrado e o profano, nutrido de um sincretismo que articula com a integração das tradições da cultura afro-brasileira, de maneira sublime.

Quais contribuições epistemológicas os contos afro-brasileiros de Mestre Didi transmitem à sociedade, através dos saberes da oralidade? E como tecer uma perspectiva da história com a literatura, podendo assim reconstruir com nosso passado e sistematizar com nossa atualidade, tornando os contos uma busca da narrativa crítica sobre o senso comum?

Justificativa

Além da Lei 10.639/03, a legislação ampara a educação para a diversidade étnico-racial, tanto na Lei nº 9.394/96 – LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (art. 26-A), como na Lei nº 11.645, DE 10/03/2008, que trata sobre a obrigatoriedade dos estudos sobre a temática indígena nas escolas. Ambas foram elaboradas para tentar amenizar nos processos de ensino-aprendizagem os preconceitos e ideias estereotipadas para com os indígenas e afrodescendentes. No caso da história, isso está relacionado ao ensino eurocêntrico, que não privilegia outras sociedades humanas. Com a implantação da Lei 10.639/03, as escolas terão de introduzir em seus currículos os conhecimentos, saberes, modos de vida e organização social dos povos afrodescendentes. Utilizar a leitura dos contos de Mestre Didi para ampliar o repertório curricular dentro do ensino, junto com literatura e história, possibilita aos alunos uma análise multirreferencial dos diferentes gêneros e textos

extraídos de diferentes contos, e valorizar as diferentes etnias que originaram a diversidade cultural que temos hoje no Brasil, tendo como foco a cultura africana e afro-brasileira nos contos de Mestre Didi.

Os contos como ensinamentos

Os contos são narrativas que nos fazem caminhar por diversos mundos do possível, sendo pouco utilizados como mecanismo de conhecimento e ensinamento. São um excelente sistema de explicação dos acontecimentos dos meios sociais e, no contexto da história dos animais, do sobrenatural, do mítico; traçando assim uma manifestação carregada de dramas e comédia. São instrumentos vivos das relações humanas. Existe uma particularidade nos contos afro-brasileiros, já que eles são repletos de saber e memória, sendo como um livro oral que os mais sábios ensinam, e é a forma mais significativa e livre de se transmitir valores éticos e estéticos, podendo assim chamado como conto didático:

Vale ressaltar o legado desse modelo de conto na sociedade que possui a preocupação de transmitir determinados valores e construir, através de conjuntura ideológica de sua época, a essência de preservação de sua memória histórica e das relações sociais entre os indivíduos. Outros fatores importantes do conto didático, enleados com as fábulas, são os eternos paradigmas do bem e do mal, assim como as ações positivas e negativas cometidas pelos homens e mulheres nas relações de poder, tanto sociais como nas relações interpessoais (fofocas, maledicências entre outros) - (CAJÉ, 2014, p.15).

As histórias transmitidas pelos contos são diversas e profundas, sendo bem estruturadas com uma moralidade bastante particular. São histórias que carregam uma narrativa própria da cultura de matriz africana, na qual os saberes se mesclam com o sagrado, a arte, os costumes e a tradição, fazendo parte do mesmo conhecimento. Na filosofia pré-socrática o filósofo Parmênides relatava a importância do uno, algo bem semelhante ao que ocorre dentro da cultura afro-brasileira, em que seus ancestrais, principalmente dos povos lorubá, valorizavam a importância do uno, isto é: onde o fim e o início não existem; onde a natureza e o homem são apenas uma manifestação em que a religião, arte e cultura são formadas da mesma raiz, onde não há separação. Haja vista que

os contos e os mitos estão presentes em todas as culturas humanas, sendo algumas mais exploradas do que outras, mesmo antes da filosofia tornar-se uma busca constante pelo saber. Os contos afro-brasileiros não morrem, simplesmente renascem na memória de cada sujeito. Educar os parâmetros da literatura dos contos de Mestre Didi perpassa por variados processos de transpor o monobloco de ouvir, copiar, e guardar o conhecimento, os contos. Educa-se através dos contos? Para respondermos a tal pergunta, tentarei mostrar o que é educação, como está posto no referencial de Paulo Freire, junto com alguns contos de Mestre Didi.

Saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção. Quando entro em sala de aula devo estar sendo um ser aberto a indagações, à curiosidade, às perguntas dos alunos, as suas inibições, um ser crítico e inquiridor, inquieto em face da tarefa que tenho — a de ensinar e não a de transferir conhecimento (FREIRE, 1996, p.47).

A citação acima evidencia que o movimento da educação deve estar centrado na construção do patrimônio do ser como autor de si mesmo e ator das descobertas de sua consciência como ser incompleto, pois a educação busca no próprio indivíduo seus personagens inacabados. Freire (1996) diz que “aprender para nós é *construir*, reconstruir, *constatar para mudar*, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito”. A educação torna o sujeito objeto da sua própria educação, o ato de educar é uma simbiose constante do educador e do educando. Nessa perspectiva, o ato de formar o sujeito se dá em dois planos distintos e complementares: o invisível e o visível; sendo um de fora para dentro e o outro, de dentro para fora. E mais: o ato de educar compreende os processos orgânicos que potencializam os saberes intelectuais, éticos e morais que fundamentam a formação para um indivíduo livre, que direciona seus conhecimentos empíricos e científicos. Paulo Freire explica claramente, em concepção bancária, que em tempos hodiernos essas políticas educacionais se afundam em paradigmas errôneos sobre o homem e a mulher como meros copiadores e não como sujeitos atores e autores da sua própria educação:

O educador é o que educa; os educandos, os que são educados; o educador é o que sabe; os educandos, os que não sabem; o educador é o que pensa; os educandos, os pensados; o educador é o que diz a palavra; os educandos, os que a escutam docilmente; o educador é o que disciplina; os

educandos, os disciplinados; o educador é o que opta e prescreve sua opção; os educandos, os que seguem a prescrição; o educador é o que atua; os educandos, os que têm a ilusão de que atuam, na atuação do professor; o educador escolhe o conteúdo programático; os educandos, jamais ouvidos nesta escolha, se acomodam a ele; o educador identifica a autoridade do saber com sua autoridade funcional, que opõe antagonicamente à liberdade dos educandos; estes devem adaptar-se às determinações daquele; o educador, finalmente, é o sujeito do processo; os educandos, meros objetos (FREIRE, *op. cit.*, p. 59).

Diante da *concepção bancária*, os alunos são meros depósitos de conhecimento, totalmente passivos, sem interagir com os outros e o meio para construir seu aprendizado; e os professores comportam-se como os senhores do saber, sendo construtores de toda aprendizagem. Não obstante, sabemos que esse modelo educacional é gasto e arcaico. É nesse sentido que a educação é construída na premissa da multirreferencialidade. Teresinha Burnham (1998) diz que a perspectiva da multirreferencialidade é uma das grandes contribuições que se pode trazer à escola, já que oferece abertura para se trabalhar com linguagens, os valores, as crenças, enfim, uma multiplicidade de expressões das diversidades culturais que se encontram na escola. Nessa perspectiva, os contos afro-brasileiros de Mestre Didi aparecem como uma educação híbrida, ou seja: literatura e história interpenetram-se, desempenhando papel importante para a humanidade. O conto traz uma ressignificação da construção dos saberes orgânicos populares e da historicidade. Um exemplo de um conto didático de Mestre Didi, como instrumento para compreender a história seria esse:

O senhor e o escravo

Uma vez, dois homens viajavam em caminhos diferentes um do outro. Um dia se encontraram, e o primeiro disse se chamar *Ninguém Prospera na minha Proximidade*, e o outro *Quem Tem Que Prosperar Na Vida, Prospera*, o primeiro era senhorio, e o segundo escravo. Assim, lá se foram os dois para a fazenda, até que um dia o escravo conseguiu juntar um dinheiro e comprou uma galinha que mais tarde deu muitos pintos. Vendo o senhorio que daquela o seu servo teria algumas vantagens mais do que ele, um dia, inesperadamente, matou a galinha e todos os seus pintos. Quando o escravo voltou da roça onde ia trabalhar todos os dias e viu a galinha com os pintos mortos, não se desesperou, limitou-se em louvar a Deus. Conformado com sua sorte momentânea apanhou-os e colocou-os para secar. Em seguida, guardou os ossos no telhado da casa onde morava. Passados dias, comprou uma ovelha; mais tarde, o animal lhe deu muitos

filhos. Num dado dia, o senhor de novo matou a ovelha, inclusive os filhos. Vindo o escravo da roça do seu senhor, deparou-se com aquele ato de perversidade. Sem mais nem menos, disse:

— De qualquer forma, abaixo de Deus, tenho que prosperar, aconteça o que acontecer.

O senhorio, ouvindo, deu uma grande gargalhada, achando graça no ditado do seu servo. O escravo, resistindo com inabalável fé, apanhou as ovelhas, botou-as para secar e guardou os ossos junto com a galinha e os pintos no telhado da casa. Confiando no seu destino e muito satisfeito, conseguiu mais uma vez juntar em mão do seu senhor uma certa quantia. De súbito, como quase todos os anos acontecia, apareceu em uma das praças mais movimentadas da cidade um pessoal oferecendo a ossada de um príncipe que tinha morrido na guerra e que tinham por dever de levar seus despojos ao rei. Como sentiam a falta de recursos para a viagem, resolveram vender os ossos para dividir entre eles o produto. Assim executaram o plano acertado, porém como de costume se dava, o senhor dos escravos, sabendo do ocorrido, apressou-se em usar o dinheiro do escravo, fazendo a compra dos restos mortais de uma pessoa estranha. Quando o escravo chegou da roça, o seu senhor pessoalmente lhe fez ciente de que tinha aproveitado o seu dinheiro para lhe comprar uns ossos de defunto, cujo defunto era príncipe. O pobre escravo ficou de tal forma que chegou a perder os sentidos. Voltando a si replicou-lhe:

— Deus é grande, quem tem que prosperar, prospera vencendo todos os sacrifícios e obstáculos da vida — guardando os ossos do defunto juntamente com os da galinha e da ovelha no telhado da casa. Passando muito tempo, um dia o rei mandou anunciar que se alguém tivesse galinhas e pintos secos, já com uns dois para três anos de mortos, levassem à sua presença que era para um ebó, a fim de secar a epidemia que alastrava naquela época. Ele o escravo apressou-se em apresentar a galinha e os pintos. Este gesto de humanidade dele pela salvação pública foi de tão grande benefício, que o rei lhe determinou dividir um terço do seu território, para ele receber os impostos tributários ficando assim de uma noite para o dia, já quase senhor daquela terra, e o seu antigo senhor, como um atento e humilde servidor. Tempos depois, houve novo anúncio; desta vez foi para quem tivesse ovelha seca apresentá-la a um rei de nação vizinha. O escravo quando soube, ofereceu as ovelhas. Vendo o rei aquela benevolência caritativa, a fim de servir o público nas grandes enfermidades que atormentavam o povo fez vir à sua presença o felizardo cativo de outras épocas e lhe declarou que daquela hora em diante ele era o dono de um terço daquele reino. Passados os tempos apareceu um novo aviso, comunicando que quem tivesse a ossada de um príncipe que tinha sido morto na guerra há muitos anos se apresentasse ao rei de outra terra vizinha. Assim que foi o grande e vitorioso servo perseguido de outros tempos, avisado sem demora, fez-se chegar ao rei daquela nação acompanhado da ossada, em recompensa da qual o rei lhe deu um grande donativo e lhe conferiu o maior título já alcançado por qualquer pessoa daquela terra. Tornou-se assim o escravo o homem mais feliz do mundo sem desejar nenhum mal ao seu antigo senhor uma vez que ele, com seu espírito de perversidade, contribuiu em parte para sua riqueza e felicidade.

(SANTOS, 2003, p. 35)

Segundo Freire, “O sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na história” (FREIRE, 1996, p. 136). Existe uma importância narrada pelo conto afro-brasileiro que é retratar o dia a dia do homem e da mulher; e inserir nos contos enredos de ensinamentos através de um dinamismo no qual se transmite valores que reconstróem e moralizam os passos dos sujeitos na vida cotidiana e no convívio com a natureza. Outra grande questão, é que nos contos afro-brasileiros, de maneira geral, e do Mestre Didi, especificamente, essa natureza guarda em seu imaginário fantástico premissas do possível, humanizando e ensinando seus saberes orgânicos com referências dos ensinamentos africanos, tendo como base a ocupação cognitiva e epistêmica da tradição oral que é conduzida na sua totalidade.

Essa oralidade é um processo dinâmico que os contos transmitem, sendo uma fonte inesgotável a ser trabalhada dentro da sala de aula, possibilitando abarcar a cultura africana e considerando suas influências como formadora da cultura afro-brasileira. Na sociedade africana, a tradição de transmitir valores e costumes pela oralidade mostra que as histórias pelos contos são um mecanismo de aprendizagem e que cada pessoa recodifica e constrói suas raízes, seja pelos assuntos políticos, seja pelas fábulas, ética e moral, religiosidade; esses conhecimentos carregam consigo a força da ancestralidade. A história e a literatura favorecem o fortalecimento e o compromisso de informar às gerações mais jovens valores adormecidos, como dar a devida importância à diversidade cultural, construindo paradigmas que alicercessem a nossa cultura.

Os ensinamentos dos contos remetem, dessa forma, a algo contínuo, em constante movimento. Sendo assim, podemos aprender com o saber transmitido pelos contos afro-brasileiros, consignando os saberes ancestrais com o conhecimento contemporâneo, o que torna possível nos libertar do véu da ignorância, pois nos contos aprendemos a caminhar dentro do lúdico e nas dimensões imagéticas. É importante salientar que os povos afrodescendentes são muito mais que referência da passagem da escravidão e da luta pela liberdade; são povos que construíram o Brasil com uma cultura fantástica desde a comida, passando pela linguagem e, por fim, perpassando os caminhos da ética e da estética. Desse

modo, pode-se afirmar que os afrodescendentes são uma composição que se movimenta a todo instante.

Por meio dos contos de Mestre Didi, pode-se conhecer a cultura e fundamentá-la como um saber epistêmico e epistemologia. Saber esse que chega pela tradição oral, com influências africanas e se molda às nossas raízes afro-brasileiras. Os contos de Mestre Didi representam a memória andante de um povo através do qual a ancestralidade se funda e se mescla com o dia a dia dos sujeitos. Os contos do sábio Mestre Didi são acessíveis a qualquer faixa etária ou classe social, pois esses contos orais ou escritos carregam consigo a tradição pura marcada de encantamento e do sagrado, em que é possível olharmos a primazia da cultura do povo afrodescendente, sendo assim uma sobrevivência histórica, mediante a narrativa dos contos afro-brasileiros. Ao evidenciar os contos como ensinamentos educacionais, percebemos tais contos como mecanismos de aprendizagem e como uma forma metodológica de alcançar a história em seu contexto historiográfico, independentemente de serem contos orais ou escritos; antigos ou modernos; e também independe do fato de estarem ligados a fatos reais ou fictícios. Dessa forma, eles tornam-se um componente textual valioso para a educação.

Os ensinamentos encontrados na literatura dos contos de Mestre Didi possuem histórias da cultura africana e da Bahia, tendo sido registrados como acervo da memória da tradição oral, baseados na oralidade e transcritos em seus livros: *Conto negros da Bahia*; *Contos de Nagô*; *Contos Crioulos*; *Por que Oxalá usa Ekodidé*; e *História de um terreiro Nagô*. Mestre Didi desenvolve também em um projeto educacional, uma cartilha com fundamentos da cultura da tradição iorubana – este projeto junto com a SECNEB – Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, de 1974; cria, além disso, a Minicomunidade infanto-juvenil *Oba Biyi*, com perspectivas educacionais que abordam as histórias dos contos e a oralidade como pilares na formação e no currículo dos jovens da comunidade das redondezas do Nordeste de Amaralina/Pituba (bairros que ficam na orla de Salvador/BA).

O cachorro e a boa menina

Existiu em uma cidade da África, da nação *Grúncis*, uma senhora que tinha duas filhas. Uma delas, a caçula, criava um cachorro grande e bonito por nome Kubá. Ela tinha muito cuidado com o cachorro a ponto de só fazer as

refeições junto com ele sentado na mesa, como se fosse uma pessoa. A mãe dela não se incomodava, pois gostava também do cachorro, porém a irmã mais velha odiava e maltratava o pobre bichinho. Aconteceu que elas tinham uma tia que morava um pouco distante dali. A menina dona do cachorro, um dia de sábado, lembrou-se da tia e disse à mãe dela:

— Mamãe, amanhã vou passar o dia com minha tia.

— Sozinha? — perguntou a mãe, e disse:

— Lembre-se que neste caminho sempre acontece desaparecer pessoas.

— Eu vou com Deus e Kubá — disse a menina.

No outro dia pela manhã bem cedo, a menina se preparou, tomou a bênção à sua mãe e foi para a casa da tia. Passou todo o dia lá; na hora do almoço, a tia chamou ela para almoçar e perguntou onde botava o almoço do cachorro. Ela disse para a tia que o cachorro costumava sempre comer junto com ela na mesa e assim foi feito. Depois saíram e foram para o terreiro brincar. De tardezinha, a menina se despediu da tia e voltou para a casa da mãe. Quando ia passando por um lugar onde o caminho era muito esquisito por só se ver mato e já estar escurecendo, apareceu um bicho enorme e perguntou a ela:

— De onde vens e para onde vais?

— Vim da casa de minha tia e vou para casa de minha mãe.

— Com quem tu vais?

— Chame a gente que eu quero ver.

Ela, com muito medo, olhou para um lado e para o outro e, não vendo o cachorro, cantou: — Kubá Kubá Kubá Bá Durubi, Kubá Kubá Dan Durubi Nanã Tapemá Durubi (Encontrei a morte, corre, estou aqui, o bicho quer me matar.) O cachorro, quando ouviu o cântico da menina, veio feito uma fera em cima do bicho, que fugiu apavorado, deixando o caminho livre para eles passarem. Em casa, a velha já preocupada devido às horas, estava se arrumando para ir procurá-la; foi quando a menina chegou sã e salva pelo seu amigo Kubá, contando tudo o que tinha acontecido. A irmã mais velha que era muito orgulhosa, não querendo ficar inferior à outra, disse que também ia visitar a tia. A mãe dela apresentou um bocado de motivos para ela desistir, porém foi inútil. No outro dia ela se preparou, chamou o cachorro e foi para casa da tia. Chegou cedo, brincou bastante e na hora de almoçar a tia chamou ela, botou o almoço e perguntou onde botava o do cachorro.

— No chão — disse ela — em qualquer lugar ele come.

A tia botou a comida em baixo da mesa, no chão; o cachorro não tocou na comida e saiu para rua, deixando ela almoçar à vontade. De tardinha ela despediu da tia e voltou para casa; quando ia chegando na entrada do caminho esquisito, lembrou-se do cachorro; foi justamente a hora em que o bicho apareceu e foi fazendo as mesmas perguntas que tinha feito à sua irmã. Por fim o bicho disse:

— Chame a gente que eu quero ver.

Ela se cansou de cantar chamando o cachorro:

— Kubá Kubá Kubá...

O bicho não vendo ninguém engoliu ela. Nisto Kubá chegou em casa sozinho. A mãe dela, juntamente com a outra garota e os vizinhos saíram para procurar a menina. Quando chegaram no lugar em que o bicho tinha

engolido a menina, a irmã foi logo reconhecendo o lugar, dizendo para o pessoal:

— Foi aqui que encontrei o bicho.

Começaram a procurar e foi quando encontraram a cestinha que ela carregava, um pé de sapato, pedaços de pano do vestido e mais para dentro do mato viram o enorme bicho que dormia a sono solto. Mataram o bicho e depois, procurando saber por qual motivo uma das meninas tinha sido salva e a outra devorada pelo bicho, a tia das meninas disse o seguinte:

— Fazer o bem, não se olhar a quem. Fazendo a quem se lhe faz não é pecado e só tem o que se merece.

(SANTOS, 2003, p.39.).

Na construção do conhecimento da educação, na composição dos contos de Mestre Didi, a literatura oral e a escrita assumem com singularidade a formação do sujeito, pois os contos não somente assumem o fictício, as fábulas, como também são construídos pelos fatos do cotidiano, das histórias reais, da geografia local, como assevera Ginzburg, na citação abaixo, na qual podemos associar que a literatura é fundamentadora do processo histórico: Até há pouco tempo a grande maioria dos historiadores via uma nítida incompatibilidade entre acentuação do carácter científico da historiografia (tendencialmente assimilada às ciências sociais) e reconhecimento da sua dimensão literária. Hoje, no entanto, este reconhecimento torna-se cada vez mais extensivo também a obras de antropologia ou sociologia sem que isso implique necessariamente um juízo negativo da parte de quem formula. Aquilo que em geral é sublinhado, porém, não é o núcleo cognitivo que se pode encontrar nas narrações de ficção (por exemplo, as romanescas), mas sim o núcleo fabulatório que se pode encontrar nas narrações que se pretendem científicas — a começar pelas historiográficas (GINZBURG, 1989, p.194).

Assim sendo, salientamos que os contos de Mestre Didi educam na perspectiva antropológica e sociológica, pois logo após uma longa viagem pela África, na Nigéria, ele lança seu livro *Contos de Nagô*, e na elaboração historiográfica podemos observar que em seus contos a história local é bastante presente e a diáspora que encontramos com visibilidade consiste na herança africana para a formação do povo brasileiro.

Freire (1996) afirma que “não é possível pensar os seres humanos longe da ética, quanto mais fora dela”; nesse sentido, falar de ensino pelos contos de Mestre Didi é falar de valores éticos, pois sendo o homem um ser que está em constantes transformações e inquietações, cabe à ética conduzir os homens nos caminhos conturbados da modernidade,

orientando a passagem da moral para a ética, fazendo o sujeito refletir sobre seus hábitos e costumes, fundamentando junto à razão (raciocínio) um compromisso com seu “eu”. Nesse caso, os contos possibilitam uma reflexão de criticidade acerca das tradições africanas e afro-brasileiras, sejam eles fabulados ou baseados em fatos reais. Na filosofia africana, a própria história, a arte, a música, a tradição e a religião estão presentes e entrelaçadas. Não se separam, existindo assim uma diversidade ampla e rica, oportunizando, dessa forma, uma forma peculiar de investigação epistemológica e agregando-se com o saber epistemológico, esta interação com a cultura de matriz africana nos remete a novas vertentes do homem dentro da sociedade. A ética pulsante na cultura afro-brasileira narrada, nos livros de contos de Mestre Didi, que está em movimento constante, pode ser encontrada nos terreiros, onde seus ensinamentos fazem um resgate do respeito e da hierarquia, ultrapassando o campo religioso e seguindo para o convívio das relações interpessoais, chegando ao diálogo da vida, das ações do homem em meio à natureza. Encontramos nos contos afro-brasileiros, de maneira geral e, especificamente no Mestre Didi, um entendimento bastante valioso da ação humana, pois esta é sempre fruto de uma escolha entre o correto e o incorreto; entre o que é bom e o que é ruim; isto é, o saber descoberto de maneira mais pura do íntimo humano, aprendendo a levar para a sua vida social e espiritual. Ao criticizar-se, os contos de Mestre Didi, mediante os saberes que se estendem às fronteiras do conhecimento do senso comum, chegando a uma argumentação do mundo da ética, encontramos nos contos personagens variados e de características bastante reais que se transformam em histórias fictícias, possuindo assim uma linha tênue entre o real e o irreal.

Haja vista que os contos afro-brasileiros não só representam a ludicidade, uma vez que eles são muito mais que isso, consistindo em uma forma de alcançar uma contingência e abundância de cultura. Desse modo, é de inteira relevância a divulgação de tais contos, pois, ao analisar as produções de Mestre Didi, desenvolvemos a consciência crítica, problematizando toda a estrutura narrativa e epistemológica, utilizando da própria vivência do povo como verdades que vão além da subjetividade do homem, tornando a ética e suas variantes posteriores à vida e às relações humanas. Assim, passamos a construir ensinamentos que tornam possível a conservação da memória de um povo. Ademais, a ética nos contos afro-brasileiros nos faz perceber o valor de cada história que nos é contada, não

importando se é contemporânea ou ancestral. A visão que os contos de Mestre Didi e outros contos afro-brasileiros nos oferecem tornam possível invocar e estimular a aprendizagem, dando oportunidade aos discentes de exercitar a sua veia criativa, de modo que construam novas vertentes culturais, ao mesmo tempo em que valorizam as tradições e costumes que formam a cultura afro-brasileira, desde os símbolos e signos sagrados à convivência do dia a dia. Os contos de Mestre Didi contribuem consideravelmente para o ensino, já que são comunicados peculiares que transmitem às novas gerações acontecimentos históricos e fabulações fantásticas de um povo; e como mecanismo educacional são acervos memoriais que passam pelo tempo e passam por nós.

Referências

BARBOSA, Joaquim (org.). *Reflexões em torno da abordagem multirreferencial*. São Paulo, editora da UFScar, 1998.

BRASIL. Senado Federal. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: nº 9394/96*. Brasília: 1996.

CAJÉ, Marcos. *Afrocontos: Ler e ouvir para transformar*. Salvador: Quarteto editora, 2014.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.) *Afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 4 v. 2011.

DIDI, Mestre. *Contos crioulos da Bahia: Creole Tales of Bahia: ÁkójopòtànÁtenudénuíran Omo Odùduwànilè Bahia (Brasîl)*. Salvador: Núcleo Cultural Níger Okàn, 2004.

_____. *Contos negros da Bahia e contos de Nagô*. Salvador: Corrupio, 2003.

_____. *Autos Coreográficos Mestre Didi, 90 anos*. (Org.) Juana Elbein dos Santos. Salvador: Corrupio, 2007.

_____. *História de um terreiro Nagô*. São Paulo: Carthago & Forte, 1994.

_____. *História da Criação do Mundo*. Olinda Ilustração Adão Pinheiro, 1988.

_____. *Yorubá tal Qual se Fala*. Tipografia Moderna, Bahia, 1950.

_____. *Porque Oxalá usa Ekodidé*. Salvador: Ed. Cavaleiro da Lua, 1966.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

_____. *Pedagogia da Autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. Trad. Federico Caroti. SP: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A micro-história e outros ensaios*. DIFEL/ BERTRAND, 1989.

LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra em tempos pós-modernos*. Salvador: EDUFBA, 2006.

PRANDI, Reginaldo. *Contos e lendas afro-brasileiros: a criação do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Elbein J. dos. *Os Nagôs e a Morte*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.



CAZUZA, UMA POÉTICA DAS SOMBRAS

João de Deus Vieira Barros

Doutor e pós-doutor em Educação. Professor da Universidade Federal do Maranhão, Departamento de Educação II, Programa de Pós-Graduação em Educação, Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade



**Cazuza, poéticas
das sombras,
hybris**

RESUMO: O objetivo desse artigo é analisar a figura e a obra do poeta, cantor e compositor carioca Cazuza, enquanto um representante de sua época. Entendemos que ele atingiu essa condição tanto por meio de sua trajetória como artista contestador quanto por expor publicamente sua condição de HIV positivo, tornando-se um exemplo de luta pela vida ao mesmo tempo em que compôs uma poética das sombras.

**Cazuza, poetic of
shadows, hybris**

Cazuza, a poetic of shadows

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze the picture and the poet's work, singer and composer from Rio de Janeiro Cazuza as a representative of his time. We understand that he has reached this condition both through his career as an artist contestator and by publicly exposing his HIV positive status, becoming an example of struggle for life while he composed a poetic of shadows.



Envio: 08/10/2015 ◆ Aceite: 14/12/2015

*Trabalho escrito a partir das conclusões do Relatório de Pesquisa de Pós-doutorado “Arte, Vida e Imaginação Criadora no Cantor e Compositor Cazuza”, realizada no programa de pós graduação em educação da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a supervisão da profa. Dra. Iduína Mont’Alverne Braun Chaves, junto ao grupo de pesquisa “Memória, Cultura, Imaginário e Educação”, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA).

Introdução

Para Campbell “O material do mito é o material da nossa vida, do nosso corpo, do nosso ambiente” (1997, p.7), completado por Boechat (2009) para quem mitopoese ou mitopoética significa criação de um mito ou dos mitos e que “A psique tem a capacidade natural e espontânea de produzir imagens mitológicas, que são imagens arquetípicas, nas mais variadas situações do cotidiano” (p. 7).

Já para Zweig e Abrams “Cada um de nós contém uma persona agradável para o uso cotidiano e um eu oculto e noturnal que permanece amordaçado a maior parte do tempo” (1997, p.15, grifo nosso) e que “muitas forças estão em jogo na formação da nossa sombra e, em última análise, determinam o que pode e o que não pode ser expresso” (idem) e mais ainda: “A sombra age como um sistema imunológico psíquico, definindo o que é eu e o que é não eu.” (idem).

Essas citações são suficientes para expressar o conceito de mito e de sombra com os quais trabalharemos aqui. Naturalmente são conceitos vindos da psicologia junguiana, mas que foram reapropriados e reelaborados pela antropologia do imaginário, como se vê no conceito de “bacia semântica” de Durand (2010) e pela sociologia do cotidiano, como se vê em Maffesoli (1985). Tal como Durand, de quem foi aluno e discípulo, esse autor vai ampliar o conceito de sombra individual, ao nos falar da existência de uma sombra coletiva.

Conforme constatamos, Cazusa, ao expressar as imagens do seu inconsciente, de seu lado sombra, acaba captando o espírito de sua época, pois sua sensibilidade captura aquele momento, como uma espécie de antena ou radar coletivo. No livro “A sombra de Dionísio”, Maffesoli vai nos mostrar que um dos sintomas do esgotamento do mito de Prometeu é exatamente a saída do mito de Dionísio das sombras. Durand (1998), por sua vez vai lembrar que “O mito surge em primeiro lugar como um discurso que traz, nomeadamente, para o palco personagens, situações e cenários mais ou menos não naturais” (p. 94) e que se refere a “mais ou menos” porque “é sempre no campo do natural ou do não-profano que se situa o discurso mítico”. Lembrando Cassier, nos fala que o que diferencia o mito das narrativas simples, como os contos, é sua “pregnância simbólica” ou mesmo sua crença e mais ainda, que o mito, agora falando a partir de Lévi-Strauss, tem tendência a designar uma “dilemática”, o que significa que é uma lógica que faz com que se mantenham juntos, se não

as contradições, pelo menos os opostos, o terceiro incluído. E aqui nos referimos ao conceito de oxímoro para Simone Verne (S/D, p.4), para quem: “A ciência contemporânea, nos seus aspectos de proa, e também a nossa abordagem de leitura, que concede um lugar de destaque ao imaginário, funcionam com base na lógica da terceira parte incluída. É possível ilustrarmos a presente exposição, recorrendo a uma figura de retórica [...] o oxímoro, a ‘preta, contudo, luminosa’ de Baudelaire, ou o ‘sol negro’ de Nerval, que mantêm pólos opostos numa mesma imagem, de maneira a não vermos a cor cinzenta, mas, sim, uma cor negra mais profundamente escura e uma luz mais resplandecente, ao mesmo tempo. Reparámos igualmente em que essa ‘coincidência de contrários’ tem seus referentes não somente na alquimia, mas também na terceira estrutura do imaginário de Gilbert Durand”

Durand (idem) vai lembrar ainda que o mito demarca-se de qualquer outro discurso e que sua determinação se dá pelo léxico: pelo nome, nome do personagem, local cenário e os elementos desses. Durand nos diz que um mito possui perenidades (aquilo que não se modifica) e derivações (aquilo que se modifica) com o passar dos anos. São essas as duas faces do mito. Daí não se poder colocar a ênfase nem na forma do mito, nem nos conteúdos que ele vai adquirindo nas diversas culturas. Por isso os mitos nunca desaparecem, mas desgastam-se. E por isso existem períodos de “inflação” e de “deflação” dos mitos. Períodos de intensidade e períodos de apagamento, de ocultação. O desgaste de um mito vai dar-se, assim, pelas modificações ou derivações que ele vai sofrendo. Assim é que pelo desgaste dos mitos, Dionísio, estando na sombra, começa a despontar nessa virada de milênio, buscando ocupar o lugar de mitos lógicos e racionais como o de Prometeu. Dessa forma é que o mais correto seríamos falar de uma (mito) poética das sombras.

A (mito)poética das sombras: primeiras considerações

Brandão (2009, 117/146), de forma precisa e brilhante, demonstra que não apenas hoje, mas na própria época em que surgiu, Dionísio sempre esteve do lado da sombra. Diz o autor que até 1950 muitos pensavam e escreviam que Dionísio só havia chegado à Hélade lá pelo século IX a.C, uma vez que seu primeiro aparecimento teria sido na Ilíada. A partir de 1952 foram decifrados hieróglifos cretomicênicos por Michael Ventris que demonstrou que

o deus já estava presente pelo menos desde o século XIV ou XII a.C. E Brandão nos informa que Dionísio somente fez seu aparecimento solene e “oficial” na polis de Atenas, assim como na Literatura Grega e, por conseguinte, na Mitologia, a partir do século VI a.C. Por que tão tardiamente? Ele foi um deus essencialmente agrário, deus da vegetação, das potências geradoras e que por isso mesmo ficou séculos confinado no campo. Atenas, até os fins do século VII a.C foi dominada pelos Eupátridas, os bem nascidos, os nobres e que o governo, as terras, o sacerdócio e a justiça divina a eles pertenciam de direito e de fato, eram senhores de tudo, portanto da religião. Logo, seus deuses olímpicos e patriarcais (Zeus, Apolo, Posidon, Ares, Atena, etc) eram projeção de seu regime político e mantinha-lhes a pólis e o status quo. Enfim, eram deuses da guerra, da razão e da manutenção da ordem. Somente com o enfraquecimento militar, logo político, pela criação do sistema monetário, pelo vertiginoso desenvolvimento do comércio, pelo descontentamento popular, lançam-se as primeiras sementes da democracia, com o povo adquirindo certos direitos. Somente aí Dionísio, seguido de suas Mênades ou bacantes, suas sacerdotisas e acólitos, fez sua entrada em Atenas.

Portanto, tal como em nosso século, ainda ofuscado por mitos predominantemente racionais como os de Prometeu, Apolo e Ares, Dionísio continua na sombra, mas cada vez se tornando mais presente, como bem mostra Maffesoli (1985) no livro “A Sombra de Dionísio”. E os motivos são praticamente os mesmos citados por Brandão, mantidas as devidas distâncias no tempo e no espaço. Cazusa em seu modo “pervertido”, revela representar, nos anos oitenta, os que vivem na sombra, os “dissidentes” e os “marginalizados”, por isso talvez sua poética faça mais sentido hoje do que propriamente quando surgiu. “Antes eu me sentia cronista da minha tribo, muito reduzida, por ser tribo dos boêmios... Agora, minha temática se tornou mais abrangente. Não que não me considere mais cronista de minha tribo, mas é que minha tribo cresceu...” (Cazusa, apud Araújo, 2004, p.376). Essa declaração é de 1988, quando ele poderia ser considerada “porta-voz” (e ele não gostava desse termo) de uma “tribo”, ainda que ampliada, mas uma tribo. Hoje ele se comunica com varias tribos, como se intui do depoimento de estudantes de ensino médio referidos anteriormente¹.

¹ Conforme constatamos em nossa pesquisa, entre estudantes secundaristas da periferia de São Paulo.

Para Maffesoli² “Há uma lógica passional dando vida, ontem e sempre, ao corpo social” (1985, p.15) e que “O mistério dionisíaco se mostra então como uma manifestação do coletivo realizado” (1985, p.17) Ou seja, acredita o autor que as paixões movem o coletivo e que isso é regido por Dionísio. Diz-nos ainda que “Há pulsões irreprimíveis e [...] elas concorrem direta ou indiretamente para o bem estar global” (idem, p. 26).

Dessa forma é que no modo de vida de Cazusa há, de certa forma, a expressão de certos desejos coletivos reprimidos, portanto, que estão no lado sombra do social e isso é visível em vários de seus versos. Dionísio é o deus do êxtase, ou seja, do sair de si em seu sentido grego original e do entusiasmo, ou seja, pelo fato de “ter um deus dentro de si”. Nos ritos originais, assim como acontece hoje nas igrejas mais “entusiasmadas”, o que se procurava era sentir a presença do deus vivo. Os artistas que têm em si características desse mito também possuem essa qualificação, representam um segmento da sociedade identificado com a lógica improdutiva, o desperdício, o êxtase e o entusiasmo. E esse segmento, normalmente, é discriminado, quando não, alijado do sistema.

Toda a obra de Cazusa reveste-se dessas características, em especial as músicas produzidas na época do Barão Vermelho. Cazusa demonstra em suas letras e em suas declarações essa hybris, esse excesso. Na mitologia grega a hybris, leva o herói, tomado por ela, a extrapolar seus limites humanos, ao desafiar os deuses, sendo muitas vezes punido com a própria morte. Assim é que Brandão (idem, p. 142) nos lembra que, de um ponto de vista simbólico, o deus da mania (loucura sagrada e possessão divina) e da orgia (posse do divino na celebração dos mistérios, agitação, incontrolável), “configura a ruptura das inibições, das repressões e do recalque” (idem, p. 146). Ou ainda que, Dionísio, “simboliza as forças obscuras que emergem do inconsciente, pois que se trata de uma divindade que preside a liberação provocada pela embriaguez” (Defradas apud Brandão, idem). E mais, que essa liberação é provocada “por todas as formas de embriaguez, a que se apossa dos que bebem, a que se apodera das multidões arrastadas pelo fascínio da dança e da música e

² As citações de Maffesoli foram anteriormente apresentadas na disciplina “Seminário de Pesquisas”, onde estudamos a obra desse sociólogo francês, disciplina que foi coordenada pela profa. Dra. Iduina Mont’Alverne Braun Chaves, no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFF, no primeiro semestre de 2010, ocasião em que tivemos a oportunidade de ler, comunicar e discutir esse livro com os integrantes do “Grupo de Pesquisa Cultura, Memória, Imaginário e Educação”, liderado pela referida docente e pesquisadora.

até a embriaguez da loucura com que o deus pune aqueles que lhe desprezam o culto” (idem).

Portanto, é nesse contexto mítico que se desenrola praticamente toda a trajetória da poética e da vida de nosso personagem, mesmo no final de sua existência, como constatamos através de exemplos retirados de suas músicas, entrevistas e depoimentos. Lembremos mais uma vez que tanto para terapeutas junguianos, como para sociólogos e antropólogos que estudam o imaginário, bem como para os mitólogos, Dionísio é um deus que está associado, ao excesso, ao extravasamento, à ruptura e, finalmente, ao lado inconsciente do indivíduo e da sociedade, ou seja, à sombra individual e coletiva.

(Mito) poética das sombras: alguns exemplos em Cazua

Abaixo transcrevemos alguns exemplos na obra e na vida de Cazua que ilustram a presença marcante de Dionísio e do Regime Noturno do Imaginário (Durand, 2002), em sua produção³.

“O disco Maior Abandonado tem toda uma temática de vida, boêmia e fossa” (Cazua, apud Araújo, 2004, p. 352).

“Eu não saio do bar, tomo oito vodcas, milhares de não sei o quê, vou para casa e escrevo o que vi.” (idem, p. 353).

“Tranço. Com homem, com mulher, não tem o menor problema. Namoro muito...” (idem).

“O Ney, quando surgiu, foi uma porrada na minha cabeça. A liberdade sexual que ele transmite é mais forte que Mick Jagger” (p. 356).

“Sou muito vaidoso e muito desleixado [...] Aqui no apartamento tá tudo em ordem porque a empregada cuida bem de mim, senão seria a maior zorra” (p.357).

³ Este artigo é parte do último capítulo do Relatório Final do Pós-Doutorado, o qual será ampliado em livro, em 2011. Recomendamos a leitura de todo o relatório para maiores informações e esclarecimentos. Um exemplar será disponibilizado no GSACI- Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Arte, Cultura e Imaginário na Educação, do programa de Pós-Graduação em Educação da UFMA.

“Enfrentar o palco para mim é tudo. Aflora um lado sensual meio incontrolável. Às vezes entro de pau duro, a coisa pinta antes de subir no palco[...] Sem brincadeira, é lance sexual mesmo.”(p. 357/358).

“O homem difere dos bichos porque pode transar sem reproduzir [...]transa por prazer [...]quando pinta tesão [...]’vale tudo’ mesmo1”(idem).

“Trepo com todo mundo sem a nostalgia de um romance”(p. 359).

Essas declarações, todas de 1984, já demonstram esse lado noturno e dionisíaco de Cazusa, do exagero. Aliás, não é à toa que ele ficou conhecido como o exagerado, o dos excessos, da hybris, como já dissemos. E em sua biografia oficial, escrita pela mãe, há diversas passagens desses excessos, bem como no filme. Aliás, acredito que o filme “O tempo não pára”, se por um lado ajudou a divulgar o nome do artista, por outro acabou associando sua imagem a esse exagero, a esses excessos. Embora não falte com a verdade, o filme valorizou mais esse seu lado, o que desencadeou uma série de mensagens negativas na internet e a circulação de um e-mail supostamente escrito por uma psicóloga, a qual não coloca seu CRP, o que nos leva a desconfiar de que simplesmente não existe⁴.

“Eu gosto de viver é com todo mundo junto” (p. 360).

“Sei lá.acho que o papel do artista é muito ligado ao plano etéreo, ao plano da fantasia, ao plano da poesia” (idem).

“É o cúmulo prender um garoto inteligente, que faz faculdade, que é o futuro do Brasil, só porque foi pego com um baseado” (idem).

“Adoro quando as fãs rasgam minha roupa. Me sinto o próprio Cauby Peixoto” (p.361).

“O rock é a idéia da eterna juventude. Quando descobri o rock descobri também que podia desbundar [...] E rock para mim não é só música, é atitude mesmo. O rock ferve, é uma coisa que não pode parar” (idem).

“Só as mães são felizes é uma homenagem às pessoas que vivem o lado escuro da vida, aquelas que preferem trocar o escritório pela rua, que resolvem viver e escrever a vida” (p. 361).

⁴ Circulou outra mensagem de teor contrário, mas que provavelmente não teve o alcance da primeira. O que pode denotar o conservadorismo de determinados usuários da rede.

“Eu sou capaz de viver o lixo e o luxo da vida, me sinto tão bem num botequim ou no Hippopotamus” (idem).

“gosto muito da noite. Acho que ela é um espaço, um território livre para tudo” (p.363).

“Exagerado é um disco agressivo, mas eu acho que a gente tem que ser agressivo [...]. Minha mãe é mais uma coisa energética, cósmica, meio louca” (p. 366).

“A história das drogas está na Bíblia, é o pão e o vinho, um é o alimento e o outro a imaginação” (idem).

“Com 13 anos, eu estava lá no píer de Ipanema: ficava de tiete, de longe, tentava apresentar uns baseados para eles (Caetano, Rita Lee, etc), mas ninguém pedia” (p. 367).

Essas declarações de 1985 também se inserem no mito de Dionísio. Para Maffesolli (1985), a lógica passional sempre deu vida ao corpo social. Como se vê nessas falas, Cazuzza procurou viver no coletivo, com essa visão cósmica da vida. O Píer, conforme Castro (1999/2010), foi o lugar das liberalizações dos costumes nos anos 70, no Rio de Janeiro e, ainda menino, Cazuzza já estava por lá, buscando sua tribo de artistas e querendo se entrosar. Para Maffesoli (idem) “De uma forma paroxística, a orgia é uma condensação deste acordo simpático, com o cosmos e com os outros (p. 19). E o “O mito da bissexualidade é uma maneira de exprimir a totalidade (divina, cósmica, societal)” (p.20). Por isso se entende que uma pessoa como Cazuzza, nascida sob o signo de Dionísio, cedo se revelou bissexual, mais que isso, plurissexual, uma vez que se torna impossível estigmatizá-lo, uma vez que mesmo declarando-se polivalente, multissexual ou plurissexual, no fundo sonhava mesmo era em ter uma vida “normal”. Diz-nos ele: “Gostaria de ter uma família[...]Vivo só meu delírio e, quando me sentir forte o bastante, quero ter um filho e ser um pai legal.” (idem, p. 364)

“A orgia remete à cólera e á resistência; à efervescência e à doçura; à agitação e à superação de si mesmo” (Maffesoli, idem, p. 27). Esse parece ser o sentido maior desse desejo de fruição coletiva que Cazuzza revela desde muito cedo. Resistência, efervescência, cólera, agitação e superação de si mesmo são características muito presentes em Cazuzza. Haja vista a forma como encarou a certeza da morte. Cólera, efervescência e doçura são atributos lembrados por biógrafos do autor, Araújo e Castro, por exemplo.

Em 1986, o artista iria declarar que “Os marginais estão mais pertos de Deus. Toda ovelha desgarrada ama mais, odeia mais, sente tudo mais intensamente”. (idem, p. 367) É a presença do êxtase, do sair de si já referido. Já, em 1987 irá declarar que “Ter todo o público no escuro e aquela luz em cima de você é o êxtase do narcisista” (idem, p.369).

Em 1989, já portador do HIV, continua com seu espírito dionisíaco. “Quero festa, banda e corpo de bombeiros no aeroporto quando eu voltar para o Rio” (idem, p. 387) ou “Meus deuses são muitos e eu acredito em todos eles” (idem). Ou a consciência do lado dionisíaco dos músicos: “Os músico são todos iguais. Tudo doido, uma raça à parte” (idem, p. 391). Ou a escolha de viver na “marginalidade”: “Ser marginal foi uma decisão poética” (idem, p.393). “Agora faço tratamento psiquiátrico para sair do alcoolismo” (p.395), mostrando que até o fim ainda precisava beber.

Com relação a versos, fiquemos com os que se seguem, todos de 1982, do primeiro disco com o “Barão Vermelho”:

Me experimenta/soltem as coisas lindas que te ardem (Posando de star)

Eu vou viver, vou sentir tudo/Eu vou sofrer, eu vou amar demais (Certo dia na cidade)

Rock’n’geral é até mais tarde/Sem hora marcada/Armando assim um carnaval full time (Rock’n geral)

Benzinho eu ando pirado/Rodando de bar em bar (Ponto Fraco)

Se você me encontrar num bar/Num bar, desatinado (Por aí,)

Ser teu pão, ser tua comida. (Todo Amor que houver nessa vida, 1982)

E o corpo inteiro feito um furacão (idem)

Portanto, na maioria das letras do disco de estréia há essa “hybris”, esse excesso de desejo de viver tudo, como ele próprio diz, despedindo-se da família? “Eu vou viver, vou sentir tudo”. Aqui se prenuncia o desafio aos deuses que nosso herói faria ao longo da vida. Vivendo e sentindo tudo, como se fosse um imortal e pagando muito caro, com a própria vida, como já se falou e como era comum entre os heróis que desafiavam os deuses.

Ficaremos agora, com exemplos extraídos do primeiro disco solo, Exagerado, em que esse lado dionisíaco de Cazuzza permanece, para depois chegarmos ao último disco, Burguesia e comprovarmos que mesmo bastante doente e com a perspectiva de pouco

tempo de vida, o artista não se separou de lado dionisíaco, ou mais precisamente, nunca seu lado dionisíaco o abandonou.

“Paixão cruel, desenfreada” é um dos versos marcantes da música “Exagerado”, exagero visto nos versos “por você eu algo tudo/Vou mendigar, roubar, matar”. Uma declaração de amor a quem? Certamente a Dionísio, pois em nome desse deus muitos excessos foram cometido, inclusive assassinios, enlouquecimentos, suicídios. Dionísio era, por excelência, o Deus dos excessos dos exageros, como o próprio Cazuza.

“Eu acredito em paixão e moinhos lindos/ Mas a minha vida sempre brinca comigo/De porre em porre, vai me desmentindo”. Ou seja, esses versos estão de acordo com suas declarações e entrevistas, como nesta de 1987: “Tenho a fantasia de ficar para sempre com uma pessoa só, ter filhos, constituir família. Mas minha vida desdiz isso”, declaração que ele vinha fazendo desde 1984: “Eu acredito no amor eterno.[...] Enquanto isso não acontece, sou galinha mesmo. Uma hora aqui, outra ali, no vaivém dos seus quadris, como digo na música.” .

Seu desejo de êxtase, de excesso estava para além do desejo racional de ter uma família, até porque ele não se sentia seguro e capaz para isso, como revelará no ano seguinte (1985): “Gostaria de ter uma família. Fazer a minha família, o que deve ser muito bom. Mas não me considero capaz de dar segurança a uma família. Vivo só meu delírio”.

O que queremos mostrar é que há uma grande coerência entre a vida e a arte de Cazuza, uma nunca desmente a outra. Seria impossível se compreender a obra desse artista sem um mergulho em sua “estória de vida” (Paula Carvalho, s/d), cuja narrativa assemelha-se à de um herói, ainda que a de um “herói triste”. Um herói que se espelhou em tantos outros heróis que morreram pelo excesso, de “overdose”, como canta em outro momento. Um herói que mesmo solitário, como se vê em “Carente profissional”, vive dionisiacamente e orgiasticamente⁵ cantando com seus pares, pois como diz “Por enquanto, cantamos/Somos belos, bêbados cometas/Sempre em bandos de quinze ou de vinte/Tomamos cerveja”. No entanto, com a sombra da solidão rondando, como continua na mesma música “Nós”, do terceiro e último disco com o Barão: “E queremos carinho/ E sonhamos sozinhos/E olhamos estrelas/Prevendo o futuro que não chega”. Aqui o Cazuza

⁵ No sentido de Michel Maffesoli, como explicitaremos adiante.

apolíneo, da profecia, da previsão do futuro. Esse caráter profético confirmado nos versos seguintes: “Não é só pensar no fim/ Nas profecias”.

Alienado, Cazuzza? O que foi dito antes comprova que não. Ao vislumbrar sua incapacidade de ter uma família, ao perceber sua insegurança e fragilidade, embora desejasse pelo menos, quando se sentisse mais seguro, ter um filho, comprova que Cazuzza, por trás de sua aparente irresponsabilidade, seu caráter dionisíaco, escondia, como uma verdadeira sombra positiva, esse desejo de superação, de ser mesmo uma pessoa “normal”, “atual”, como declara na música “Medieval II”. Mas sua consciência não permitiu ter uma vida comum só para render-se aos caprichos de Apolo ou de Prometeu. Preferiu ser um “herói triste”, às vezes amargurado e vencido, como se vê em “Cobaia de Deus”⁶, a profanar a família como instituição sagrada.

A música “Nós” é bastante orgiástica no sentido maffesoliniano. Pois não nos diz esse sociólogo: “O orgasmo nos mostra que as possibilidades eróticas não se restringem à (re) produção. Há um jogo [...] de elementos contraditórios que [...] permite [...] a fecundação do mundo” (Maffesoli, 1985, p.38). Nada mais apropriado para Cazuzza e sua “poética das sombras”, que essa afirmação do sociólogo francês. Impossibilitado de fecundar uma mulher, de deixar uma semente em forma de filho, preferiu fecundar o universo, o cosmos, com sua poética dilacerante, dionisíaca, orgiástica. Como o próprio Dionísio ele plantou suas sementes foi na Terra, legando para a posteridade frutos em forma de versos e poemas indescritíveis, que nos emocionam e nos fazem ver que a vida é mais que a existência biológica, estando esta contida na sobrevivência cósmica, fecundada pela orgia da arte. E, para isso, ele teve que viver eternamente no presente, apesar de seu espírito profético, pois como lembra Maffesoli “na consciência popular, a eternidade não é outra coisa que a sensação de um presente perpétuo” (idem, p. 67). E foi esse o destino de Cazuzza, viver sempre no presente, e nele fecundar sua arte e nos legar frutos. Daí querer “a sorte de um amor tranqüilo”, mas, com “sabor de fruta mordida”. E quem é Dionísio senão o deus dos frutos, da terra, das sementes, ainda que “sementes mal plantadas”, que já nascem com caras de abortadas”, mas que, ironicamente, germinam, para o espanto da sociedade e para

⁶ Essa música mereceu todo um item no relatório final do pós-doutorado, quando mostramos que o herói de “O tempo não para”, ou de “Boas Novas”, são radicalmente opostos: um enfrenta o monstro e o outro transforma-se no próprio monstro a ser sacrificado.

inquiri-la, questioná-la. E Cazuzza não deixa de ser uma dessas sementes, mal plantadas, mas que sobreviveram às intempéries da vida, em seu estilo rebelde, marginal e “teatral”.

Pois essa “semente mal plantada” (simbolicamente na escolha do nome de batismo que não foi de agrado nem do pai e nem da mãe, os quais nunca chamaram o filho de Agenor e até sentiam vergonha, como se vê em Araújo (2004)). Cazzua nada mais foi que um *ánthropos*, ou seja, um homem simples, um mortal - em êxtase e entusiasmo – comungando com a imortalidade, torna-se o *anér*, isto é, um herói, um varão que ultrapassou o métron, ou a media de cada um, como se vê em Brandão (2009, p. 137), ao nos dizer sobre a transformação do mortal em herói na Grécia. E Cazuzza, tal o herói grego, ao ultrapassar sua medida mortal, transforma-se no *hypokrités*, ou seja, n’ “aquele que responde em êxtase e entusiasmo”, a saber, no ator.

Conclusões

É exatamente essa ultrapassagem do métron (medida de cada um) pelo *hypokrites*, o ator, que se configura a *hybris*, ou seja, um descomedimento, uma *démesure*, uma violência, feita a si próprio e aos deuses imortais, o que desencadeia a *némesis*, a punição pela injustiça praticada, desencadeando, assim, o ciúme divino. Logo o herói transformado em ator torna-se *êmulos* dos deuses, provocando a cegueira da razão. Assim, tudo o que o ator fizer daí para a frente o fará contra si mesmo e mais um passo fechar-se-á. contra ele as garras da *Moira*, o destino cego. Daí toda a desgraça que se desencadeou sobre Cazuzza, fazendo-o fenecer através do vírus da Aids.

Descontando-se o teor conservador da mitologia grega, cujos deuses, furiosos, vingam-se dos que os afrontam, podemos dizer que a morte de Cazuzza pode ser explicada pelo fato de ele ter ousado desafiar os deuses, ou seja, a ordem estabelecida, a sociedade de sua época.

Referências

ARAÚJO, L. *Preciso Dizer que te amo*. São Paulo: Globo, 2001

_____ *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 2004

BOECHAT, W. *A mitopoese da psique*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009

BRANDÃO, J. *Mitologia Grega, V. II.*, Petrópolis/RJ: Vozes, 2009

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1992

DURAND, G. *O Imaginário - Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2010

_____ *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

_____ *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998

MAFFESOLI, M. *A sombra de Dionísio*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

PAULA CARVALHO, J. C. *De Hermenêutica e mitocrítica das estórias de vida: vetores para uma investigação de antropologia profunda*. Texto mimeografado, s/d

VERNE, S. *Mitocrítica e Mitanálise*. Texto Mimeografado, S/D.



HUMOR POLÍTICO E MACARTHISMO EM *TESTA-DE-FERRO POR ACASO* (1976)

Roberta do Carmo Ribeiro

Doutoranda em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás. Professora na Universidade Estadual de Goiás. Tem interesse em Ensino de História, Cinema e Educação. Correio eletrônico: robertahistoriaueg@gmail.com



**Woody Allen,
cinema, ironia,
macarthismo**

Resumo: Pensar Woody Allen como “cineasta historiador” será o fio condutor desta pesquisa. Pretendemos analisar como Woody Allen “escreve” em algumas obras de sua filmografia a História da América do período entre guerras a partir de elementos advindos de sua formação enquanto judeu americano e artista preocupado com a questão da identidade judaica. Analisaremos ainda sua ironia enquanto linguagem, à luz da tradição judaica do humor. A partir desses pressupostos, analisamos *Testa-de-ferro por acaso* (1976), filme que tem como pano de fundo os Estados Unidos na época do macarthismo

**Woody Allen,
cinema, irony,
McCarthyism**

McCarthyism and political mood in *The Front* (1976)

Abstract: Thinking about Woody Allen as "historian movie maker" will be the central idea and core theme of this research. We will examine how Woody Allen "writes" the History of the United States during the interwar period in some of his works, starting with his personal education as an American Jew and artist concerned about the question of the Jewish identity. We will also examine irony as a language, in the light of the Jewish tradition of humor. Under these premises, we will analyze *The Front* (1976), which shows in its background the United States during the McCarthyism.



Envio: 21/10/2015 ◆ Aceite: 25/11/2015

O período do macarthismo é um dos grandes traumas culturais de parte considerável da nação norte-americana contemporânea. Representa, guardadas as devidas proporções, algo semelhante ao que foi o nazismo para os alemães. Se as novas gerações germânicas não entendem como Hitler pôde ter acontecido na pátria de Bach e Beethoven, o mesmo vale para Joseph McCarthy na pátria de Lincoln e Jefferson.

No período entre guerras

Os Estados Unidos constituíam, sem dúvida, a mais inexpugnável fortaleza do poder conservador entre as democracias. Os presidentes eleitos durante a década de 1920 – Warren G. Harding, Calvin Coolidge e Herbert Hoover – defendiam uma filosofia social formulada pelos barões das altas finanças no século XIX, e a Corte Suprema utilizava seu poder de revisão judicial para anular as leis progressistas promulgadas por governos estaduais e, ocasionalmente, pelo Congresso. (BURNS, 2001, p. 707)

A chamada “Caça as Bruxas” (ou aos comunistas) promovida pelo senador Joseph McCarthy nas mais diversas instituições dos Estados Unidos, indo da indústria do cinema até órgãos públicos, está inserida nesse contexto. Tratava o comunismo como uma doença que deveria ser extirpada. Até hoje esse episódio é considerado um dos mais graves momentos da história política americana, no qual liberdades individuais foram desrespeitadas em nome de um pretenso dever patriótico.

Woody Allen ironiza esse cenário no filme *Testa-de-Ferro por Acaso* (1976), no qual vive um cidadão comum que passa a ser perseguido pelo fanatismo macarthista. Woody Allen que sempre se mostrou cético quanto a quaisquer soluções advindas de discursos políticos, usa a tragédia nacional para fazer comédia pessoal. O homem é vítima do sistema que ele mesmo ajudou a construir. A propaganda democracia norte-americana transforma-se em alibi para perseguir e prender. O cidadão que até ontem era considerado trabalhador e bom pagador de impostos torna-se um alienígena que deve ser expulso, como se fosse um vírus. A luta nos tribunais de *Testa-de-Ferro por Acaso* faz eco ao combate aos “alienígenas vermelhos” de *A Guerra dos Mundos*.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial começou uma ampla campanha governamental para cooptar os meios de comunicação para ajudar no esforço de guerra.

Com a entrada oficial dos Estados Unidos na guerra, em dezembro de 1941, o apoio de Hollywood era comandado pelo Office of War Information (OWI – Serviço de informação de guerra), que exercia tanta influência sobre o conteúdo dos filmes, durante o período da guerra, quanto a PCA. Logo após Pearl Harbor, o OWI exigiu que Hollywood se concentrasse em seis assuntos: o inimigo, os aliados, as Forças Armadas, a frente de combate, a vida dos civis durante a guerra e o serviço de aprovisionamento militar. Os estúdios aderiram prontamente. (SCHATZ, 1991, p. 303)

Esse cuidado não foi por acaso. Os analistas do governo, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, já dimensionavam a imensa influência que os meios de comunicação exerciam frente à população. Controlar essa importante ferramenta, para cada respectivo modo de governo, passou a ser tratada como uma questão de segurança nacional.

Testa-de-ferro por acaso mostra como esse cenário saiu do controle, minando a tão propaganda tradição democrática norte-americana. Apesar de ter Woody Allen como grande destaque, não foi dirigido por ele. Foi um projeto pessoal, gerado e assinado pelo cineasta Martin Ritt, que teve o nome incluído na Lista Negra entre 1950 e 1951. Nesse filme, Ritt travou uma parceria com Woody Allen, não só como ator, mas também como roteirista. Diferente de, por exemplo, *Sonhos de um sedutor* (1972), em que Herbert Ross dirigiu um roteiro baseado numa peça de Woody Allen, edominou todo o projeto, com Ritt foi mais uma parceria.

Na época do lançamento do filme, muitos estranharam o envolvimento de Allen no projeto, com alguns duvidando de sua capacidade de interpretar um papel sério.

Martin Ritt, por sua vez, declarou ter procurado a “doçura” de Woody para o papel de Howard Prince – um caixa de restaurante que não tem nenhuma militância política e, por isso mesmo, é considerado ideal pelo amigo de infância (Michael Murphy), que precisa de um nome limpo emprestado para continuar sobrevivendo como roteirista de TV. (BARBOSA, 2002, p. 122)

Esse personagem do escritor perseguido devido a suas convicções políticas não foi incomum no período, pois “intervalo entre as duas guerras os movimentos literários mostraram tendências semelhantes às da filosofia. Os principais romancistas, poetas e dramaturgos achavam-se profundamente preocupados problemas sociais e políticos” (BURNS, 2001, p. 711), usando suas obras literárias para refletirem questões levantadas pelo

marxismo, existencialismo, anarquismo etc. O perigo antevisto pelo governo vinha do fato de que esses escritores tinham na época, antes da massificação da TV, considerável capacidade de formar opiniões.

Embora o roteiro seja assinado por Walter Bernstein, e não esteja creditado como colaborador, considerando o ritmo e o estilo, parece-nos que as falas de Allen foram escritas por ele mesmo, ou pelo menos improvisadas a partir de uma base diferente dada por Bernstein. Para um espectador, atento essas cenas destoam do restante do filme. Apesar de a obra ter sido formatada para Allen, parece que há dois filmes se digladiando nas telas: um nas cenas com Allen, outro nas cenas em que está ausente. Mesmo seus diálogos com outros personagens demonstram em muitos momentos essa disparidade de universos. O que, para além de uma análise meramente estética, representa a visão de Allen acerca da questão do macarthismo. O que seu personagem fala, podemos supor, é sua opinião sobre o tema.

Sem dúvida *Testa-de-ferro por acaso* é um filme político. Seu diretor, Ritt, é um notório homem de esquerda. Contudo, Woody Allen consegue manter certo distanciamento, pois “em última análise, Woody Allen dá a impressão de que pertence sobretudo ao PC, ‘Partido Cético’. Pessimista desencantado, ele milita a favor da dúvida e se engaja no desengajamento”. (VARTZBED, 2012, p. 56)

Apesar de, como já foi mencionado, os judeus terem grande influência nos meios de produção cultural

A América era receptiva à correntes ideológicas prevalentes no resto do Ocidente, notadamente às ideias pseudocientíficas sobre as raças. (...) Se as pessoas eram “legitimamente” racistas a respeito dos índios e dos negros, elas tinham suficiente fundamentos, com a consciência tranquila, para se mostrar racistas com relações aos judeus. (MESSADIÉ, 2003, p. 289)

Se esse racismo se convertia em desconfiança oficial, policial, o cenário se agravava, uma vez que nos Estados Unidos dos anos de 1930 “surgiram correntes anti-semitas violentas, associando os judeus aos comunistas” (2003, p. 277).

A construção estética de *Testa-de-ferro por acaso* estabelece essas perspectivas desde o início. Por exemplo: não há música na abertura. A tradicional trilha sonora que

costuma acompanhar os créditos foi retirada para reforçar a ideia de que esse foi um período duro, sem música, sem alegria; depois da era do Jazz, uma era de silêncio “ensurdecedor”.

A abertura é pontuada de imagens reais, dando a sensação do que o que será exibido na sequencia é um tipo de documento, ou documentário, da época. Aparecem cenas de guerra, estabelecendo que a ação se passa logo após a Segunda Guerra Mundial, como um desdobramento dela. Mostra famílias de WASP indo testar seus abrigos anti-nucleares caseiros, numa imagem de humor involuntário que evoca até onde foi a paranoia de guerra, gerada pela política da Guerra Fria. “A posição ortodoxa americana, tal como formulada originalmente pelo governo e reafirmada até recentemente pela maior parte dos *scholars* americanos, era: a Guerra Fria é a resposta brava e essencial de homens livres à agressão comunista” (SCHLESINGER, 1992, p. 188).

Não por acaso, na sequencia de imagens surge o presidente Truman, vice e sucessor de Roosevelt, e principal responsável pela criação da Era Atômica, ao dar a ordem de jogar as bombas nucleares no Japão, como estratégia para mostrar poder e, segundo a política oficial, minimizar as baixas de guerra que haveria numa invasão por terra. Depois de Truman surgem a diva Marilyn Monroe, com o marido, o dramaturgo Arthur Miller. Nesse sentido, é importante ressaltar que as primeiras bombas atômicas testadas, durante os anos de 1940, receberam o apelido de Gilda, em homenagem ao famoso personagem de Rita Hayworth. Marilyn é a nova “Bombshell”, estrela bombástica do cinema dos anos de 1950, da nova era. O intelectual Miller é eclipsado por ela, apesar de ser o célebre autor da clássica peça *A morte do cacheiro viajante*, é apenas o marido. Importante destacar que Miller escreveria a peça *O caldeirão* (1953), que usa a história real do julgamento das bruxas de Salém como uma metáfora a histeria anti-comunista. Os novos tempos substituíram a cultura pelo culto à personalidade de estrelas de cinema, que é um tipo de histeria. Culto que pode gerar tragédias pessoais, como a morte de Marilyn, esmagada pela fama, ou o sequestro dos bebês Rosenberg, que são as novas imagens que aparecem na tela.

Dessas tragédias pessoais, numa somatória de casos específicos, surgem tragédias coletivas, que podem ser representadas pelo macarthismo. Nesse sentido, o espectador de *Testa-de-ferro por acaso* é apresentado a um indivíduo que vai, sob um ponto de vista

irônico, representar uma geração. Seu nome é Howard Prince, interpretado por Woody Allen. Não é um nome tipicamente judeu, apesar do personagem ser um. O nome WASP representa uma estratégia de entrada na sociedade norte-americana. Mas mais do que isso, é uma homenagem e uma mensagem. Homenagem na primeira parte, mensagem na segunda. Acreditamos que Howard tenha sido uma referência ao escritor judeu Howard Fast (1914 – 2003), autor do romance *Spartacus*, que seria adaptado para o cinema pelo roteirista Dalton Trumbo, um dos famosos “10 de Hollywood”, ou seja, dez artistas do cinema que, fartos das perseguições anti-comunistas, fizeram uma campanha para denunciar os abusos das comissões oficiais presididas por McCarthy. O segundo nome, Prince, “príncipe”, se justificará pela atitude final do personagem, sua redenção.

No início do filme Howard Prince trabalha num bar e faz bicos como *bookmaker*, um apostador profissional. É uma figura apagada do submundo de Nova Iorque. Quase um “inocente”. Certo dia recebe a visita de um amigo de infância, Allie, que trabalhava como roteirista de televisão. Jogam xadrez, quando Howard percebe certo desconforto no amigo.

Howard: É sua vez.

Allie: Howard, não consigo mais trabalhar.

Howard: E? Está com bloqueio criativo?

Allie: Não.

Howard: Está doente?

Allie: Não. Entrei para lista negra.

Howard: Certo, mas está se sentindo bem?

Allie: Estou péssimo.

Howard: Mas está com a saúde em dia, apesar da úlcera?

Allie: Ninguém quer comprar meus roteiros porque estou na lista negra. Sabe o que isso significa? É uma lista de nomes que os estúdios, as emissoras e as agências de publicidade têm. Se estiver nela, está marcado, não arranja trabalho. Que diferença faz se estou bem de saúde?

Howard: Claro que faz diferença. Mas por que foi incluído na lista?

Allie: Sou simpatizante do comunismo.

Howard: Mas você sempre foi.

Allie: Só que hoje em dia não é mais tão popular.

Howard: O que eu te dizia? Cautela em primeiro lugar. (0:4:48)

O diálogo continua e Allie pede que Howard assine seus roteiros, ganhando uma parte do dinheiro das vendas. O pedido é aceito e dessa forma ele se torna o testa-de-ferro de um e depois de vários artistas. Proibidos de atuar na indústria do entretenimento,

diversos escritores usam o nome, até então limpo de Howard Prince, para assinar suas obras e vender seus roteiros. Sintomático perceber que Howard sequer conhecia o termo “lista negra”, muito menos seu significado. Tampouco mostrou-se um simpatizante do comunismo, como o amigo. Quando afirma que Allie “sempre foi” simpatizante do comunismo, estabelece que era algo particular do amigo, não dele. O amigo culto se envolveu em política, o mais simplório preferiu corridas de cavalo.

De fato, antes da Caça as Bruxas, o socialismo experimentou um grande impacto entre as elites letradas dos Estados Unidos. Um dos exemplos mais notórios foi o jornalista John Red¹, que acompanhou com simpatia o processo da revolução russa e escreveu o livro, que se tornou um imenso sucesso, *Os 10 dias que abalaram o mundo*. Portanto, ser comunista ou pelo menos simpatizante do comunismo representava certo ar de saudável inconformismo, certo “radicalismo chique”. Não era visto, até o surgimento da campanha de McCarthy, como necessariamente um problema ou uma ameaça às instituições. Era comum comparecer as reuniões do Partido Comunista como eventos meramente sociais.

É o caso, por exemplo, do personagem Hecky Brown, interpretado pelo ator Zero Mostel. Trata-se de um famoso comediante. É judeu, tendo o nome real de Hershel Brownstein, usando Hecky Brown como pseudônimo. Mostel, na vida real, foi um perseguido do macarthismo. Chamado para depor, exclama desesperado diante da autoridade política-policial: “Sou só um ator, não entendo nada de política” (0:15:43). Sob pressão, querem obrigá-lo a escrever uma carta declarando publicamente quando foi numa passeata do dia do trabalho anos antes. Esse simples ato, feito impensadamente, apenas para conhecer algumas mulheres, foi o suficiente para colocá-lo na lista negra. Se não se declarar culpado e, conseqüentemente, arrependido, não vai mais conseguir trabalho como ator. Ironicamente, o procedimento de aceitação da culpa e escrever uma carta, o mesmo procedimento dos comunistas para criticar a sociedade liberal.

O personagem de Mostel, caindo de uma posição de estrela para um ator desempregado, após aceitar agir como espião do Estado perseguidor, num último respiro de

¹O ator e cineasta Warren Beatty produziu, estrelou e dirigiu uma biografia de John Red, lançada em 1981, chamada “Reds”, em referência tanto ao nome do personagem quanto a sua simpatia pelos “vermelhos”, os comunistas. O filme foi o vencedor de vários Oscar, incluindo o de Melhor Filme.

dignidade, acaba se matando. Esse foi o destino de muitos artistas perseguidos nesse período. Mais do que uma ação política, o macarthismo foi uma política de censura artística.

Mas o personagem de Woody Allen não é um artista. Prince, obviamente, aceita assinar os roteiros por ver nisso uma chance de ganhar dinheiro, ganha fama e prestígio. É um herói com falhas, longe de ser o mocinho clássico. E, claro, passa a ser investigado também. Antes era insignificante, na nova situação passou a ser visado. O filme sugere que o fato de ser judeu certamente contribuiu para fomentar suspeitas sobre ele.

A polícia fica sem compreender de que forma Howard Prince conseguiu a formação para escrever o que escreve, já que nunca demonstrou aptidão para vida artística. Nesse momento surge uma referência a um dos autores mais queridos de Allen, Ernest Hemingway: “Para o escritor, escrever precisa ter experiência, escrever com verdade”. Howard Prince, para justificar ter demorado tanto para entrar na vida artística, para começar a escrever, inventa que “para escrever você precisa adquirir experiência. Você precisa viver, porque vida é experiência, então tive que ir atrás dessa experiência. (...) Vaguei muito por aí, foi boxeador, marinheiro e tudo mais que se precisa ser para se tornar escritor” (0:20:35). Certamente, uma perspectiva que agradaria Hemingway.

O escritor norte-americano é colocado aqui de maneira dúbia, pois ao mesmo tempo em que conviveu com comunistas espanhóis durante a Guerra Civil, consta que agiu como espião da CIA em Cuba nos anos de 1950, antes da Revolução. Mas escrever era a “verdade” de Hemingway. Mas qual a verdade de Howard? Não é escrever, certamente. Nem mesmo quanto aos escritos alheios. Ao vender um roteiro sobre os Campos de Concentração pedem uma mudança no roteiro. Não por questão política, mas pelo desejo do patrocinador, uma empresa fornecedora de gás, não querer relacionar seu nome com esses temas. Temiam manchar o nome do produtor que vendiam.

Mas alguns temas são inescapáveis. E a centelha que leva Prince a essas reflexões, além do suicídio do personagem de Mostel, é seu encontro com um taxista. Dentro do veículo, o motorista mostra coragem e vitalidade para resistir aos desmandos de McCarthy. É um homem comum, assim como o testa-de-ferro. Um trabalhador comum, não necessariamente um simpatizante do comunismo ou um “radical chique”. Esse detalhe é importante: a coragem para resistir vem da classe trabalhadora, que tanto pode ser

entendido como um proletário revolucionário no sentido marxista do conceito, quando um consciente cidadão comum, que se dá conta dos excessos de lado a lado, pois

A febre moralista, como já vimos, ataca em qualquer ponto ao longo do espectro político. De um ponto de vista, há pouca diferença entre moralista de direita, que veem a União Soviética como o foco de todo mal, e moralistas da esquerda, que atribuem todos os pecados aos Estados Unidos. São vítimas da mesma doença. (SCHLESINGER, 1992, p. 83)

Em seu depoimento para o Comitê de Investigação de Ações Antiamericanas, Prince começa exigindo proteção da 5ª emenda, que garante o direito de não se incriminar. A manobra jurídica não é aceita e Prince é obrigado a se expor. Mas não da maneira que o Comitê esperava.

Figura 01. Fotograma de *Testa-de-ferro por acaso* (1976). Tempo: 01:22:12



Inicialmente, o depoente é chamado a entregar seus possíveis parceiros de subversão.

MEMBRO DO COMITÊ: O senhor conhece um homem chamado Alfred Miller?

PRINCE: Quem?

MEMBRO DO COMITÊ: Alfred Miller.

PRINCE: Por quê?

MEMBRO DO COMITÊ: Apenas diga ao comitê.

PRINCE: Então não posso saber por quê?

MEMBRO DO COMITÊ: Sr. Prince, o senhor não tem com o que se preocupar. Qualquer um que vem aqui e diz a verdade não tem com o que se preocupar.

PRINCE: Que Alfred Miller?

MEMBRO DO COMITÊ: O escritor, você conhece?

PRINCE: Quando você diz conhecer, é possível conhecer alguém de verdade? Eu cresci com Alfred Miller, mas eu o conheço? Você diria que eu conheço? Será possível conhecer num sentido mais bíblico, será mesmo? (1:25:10)

As divagações continuam como estratégia de retirar a legitimidade das perguntas.

Da mesma forma que o Comitê não admite a existência da Lista Negra, Howard Prince se nega a reconhecer a autoridade do Estado sobre suas ações. Não admite o crime de consciência. Quando se perguntam sobre Hecky Brown, exigindo que o incrimine, mesmo após a morte por suicídio, Prince não se contém:

PRINCE: Meus caros, eu não reconheço o direito desse comitê de me fazer esse tipo de pergunta. E tem mais uma coisa: que todos vocês se fodam. (1:30:44)

É preso por desacato. Mas, e isso é fundamental, quando ele mandou o comitê se “foder” estava representando o americano médio que pouco ligava para o comunismo, mas que foi criado numa tradição de democracia. O homem médio, aparentemente sem mérito, torna-se um herói. Justifica o nome de “prince”. Lembrando que príncipe, palavra derivada do latim, significa “primeiro cidadão”. Howard foi um “prince”, abrindo as portas, com seu auto sacrifício, para novas contestações.

Do lado de fora da prisão, organiza-se uma manifestação popular pedindo a libertação de Prince. Em um dos cartazes se lê: “libertem Prince, um americano de verdade”. Outros cartazes o chamam de “herói”. Diversas pessoas, dentre elas os amigos escritores que não incriminou, o cumprimentam orgulhosos. O fotograma destacado foi retirado dessa cena. Alguns detalhes de sua composição reforçam o sentido de final “infeliz”, podem glorioso e redentor do filme. O protagonista foi preso, mas caiu como herói. Percebe-se isso em seu sorriso satisfeito. Não é um peso estar indo para prisão, parece ser uma libertação

da situação em que estava. Usa as algemas como se fosse uma joia. Ela reluz. Por outro lado, carrega um pesado casaco. Sabe que vai enfrentar um longo inverno ainda. Sabe que, apesar da festa, seus problemas ainda não estão terminados: em momento algum Prince confessou que não é escritor, que apenas assinava os textos de outros. A verdade é que ele é um farsante. Mas por hora esse problema parece menor. É tratado como alguém que com o uso das palavras dobrou o sistema. Mas não palavras escritas, e sim palavras faladas. Faladas e não faladas, uma vez que ter se negado a dar o depoimento foi o catalizador da situação.

Figura 02: fotograma de *Testa-de-ferro por acaso* (1976). Tempo: 01:31:34



O guarda sentado no canto esquerdo do quadro, numa posição de fragilidade e inatividade, é sintomático da vitória de Prince e da democracia sobre o sistema. O ponto de fuga da imagem é um cartaz, posto acima da cabeça de um dos escritores que foram lá saudar Prince. Palavras saem, brotam de sua cabeça. O ato solitário do personagem de Allen lhe reabriu as portas da criação. O próprio agente encarregado de o conduzir algemado demonstra nítido descontentamento com a tarefa. É simpático ao preso.

Em seguida a imagem da manifestação se congela e fica em preto e branco. Surgem os créditos, indicando o ano nos quais membros da equipe de produção foram incluídos na Lista Negra. Dentre eles o diretor, o roteirista e vários membros do elenco,

Segundo certa tradição, a resposta que Prince deu ao Comitê teria sido uma citação a reação do escritor Dashill Hammett que passou por essa mesma situação. No filme, ela é ressignificada e ampliada. Assim como Chaplin usou o barbeiro judeu de *O grande ditador* (1940) para fazer seu discurso sobre a liberdade, Woody Allen usou o até então covarde testa-de-ferro, um papel que possuía traços cômicos, mas que foi considerado sério e dramático na época, para mandar todos os censores norte-americanos se “foderem”. Censores de todas as naturezas e especialidades: morais, políticas etc. Para Woody Allen foi um grito de liberdade, dado para além das ideologias.

Lembra a declaração que o escritor John Steinbeck fez em seu livro de ensaios *A América e os americanos*:

Li um texto sobre mim escrito recentemente para garantir aos meus leitores que não sou um revolucionário. Ao mesmo tempo, o Partido Comunista me condena nos mesmos termos. Apresso-me a informar tanto à extrema direita quanto àquela pseudodireita que se intitula esquerda que ambas estão erradas. Eu sou um revolucionário perigosíssimo (...). A maior e mais permanente revolução que conhecemos aconteceu quando todos os homens finalmente descobriram que têm almas individuais, individualmente importantes. (...) E coloco-me a serviço desta causa revolucionária. A mente dos homens como indivíduos deve ser e será livre (2004, p. 119 – 120)

Essa também deve ser a luta de Howard Prince nos próximos anos, os anos que o filme não mostra. Citando o título do livro de Steinbeck, serão tempos sombrios para a América e para os americanos.

Durante e, sobretudo, após esses anos sombrios os judeus americanos precisaram historicizar sua trajetória, por meio de seus representantes intelectuais. Woody Allen foi um desses pensadores, sendo que optou pela utilização de uma linguagem irônica para estabelecer sua obra e pensar sua identidade étnica.

Referências

- BARBOSA, Neusa. *Woody Allen*. Coleção Gente de Cinema. São Paulo: Papagaio, 2002.
- BURNS, Edward McNall. *História da Civilização Ocidental*. São Paulo: Globo, 2001.

MESSADIÉ, Gerald. *História geral do anti-semitismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHLESINGER, Jr., Arthur M. *Os ciclos da história americana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

STEINBECK, John. *A América e os americanos*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

TESTA-de-ferro por acaso(EUA, The Front, 1976). Direção: Martin Ritt. Roteiro: Walter Bernstein. Música: Dave Grusin. Elenco: Woody Allen, Zero Mostel. Comédia. Cor. Som. 95 minutos.

VARTZBED, Éric. *Como Woody Allen Mudou Minha Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.



SOB O OLHAR DA GÓRGONA: A TRANSFORMAÇÃO DE PERSEU

Tobias Dias Goulão

Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás na linha de pesquisa *Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História*.



**História, mito,
herói, cinema,
audiovisual.**

Resumo: O cinema consegue expor elementos que representam as qualidades exigidas e/ou toleradas por uma sociedade. As narrativas cinematográficas documentam o imaginário, as qualidades e os defeitos de uma época fornecendo material de análise de elementos sociais e históricos. No presente texto será feita a análise da mudança de perfil do herói através de duas versões cinematográficas dos filmes homônimos *Fúria de Titãs (Clash of the Titans)* que abordam o mito do herói clássico Perseu: a primeira de 1981 e a segunda de 2010. O intuito é exibir a mudança do modelo heroico e sua relação com a sociedade na qual ele é inserido.

Under the Gorgon's gaze: the transformation of Perseus

**history, myth,
hero, cinema,
audiovisual.**

Abstract: The cinema can expose elements that represent the qualities required, and / or tolerated by a specific society. The cinematographic narratives document the imagination, the qualities and defects of a time providing data for analysis of social and historical elements. In this paper it will be analyzed the hero profile changing through two cinematographic versions of the homonymous film *Clash of the Titans* which address the myth of the classical hero Perseus: the first movie released in 1981 and the second one in 2010. The purpose is to display the change of the heroic pattern and its relation to the society in which it is inserted.



Envio: 17/10/2015 ◆ Aceite: 28/11/2015

Heróis, aqueles que estão além de humanos comuns, que enfrentam sem medo os mais variados obstáculos ao longo de sua vida, estão presentes nas mais variadas fontes narrativas, nas várias expressões da arte e em praticamente todas as mídias. Variando sua postura de acordo com o momento histórico, ele é quem surge nas horas de indecisão e levanta-se contra alguma injustiça, ou pelo bem de um povo ou até para realização de uma mudança radical nas percepções sobre a realidade de uma comunidade. Ele é “uma reserva de imagens, símbolos, de modelos de ação; permite empregar uma história idealizada, construída e reconstruída segundo as necessidades” (BALANDIER, 1999, p.22). Ser herói é estar acima dos homens comuns e dar a esses a inspiração para a ação.

Nos tempos atuais, as mídias audiovisuais (cinema e televisão) são as fontes de surgimento dos heróis. Eles, como estrelas, surgem no céu e mostram a todos o seu brilho nas telas. No início do cinema e da televisão, os heróis aparecem como elemento de composição das obras realizadas. E quanto mais o cinema galgastatus e público, mais e mais aparecem representações heroicas e adaptações e reinterpretações de mitos antigos. Essas condições de encenação e reinterpretação estão vinculadas com o período histórico e com o que se espera de um herói em tais tempos.

Com esse propósito é interessante a observação de como as ações heroicas são voláteis ao tempo do qual sua narrativa faz parte. Para uma comparação e análise do desenvolvimento da figura heróica no cinema, pode-se fazer uma observação de dois filmes que, de modo completamente diferente, tratam do mesmo mito. A história do herói grego Perseu passou por adaptações cinematográficas nos anos de 1981 e 2010, ambas com o título *Clash of the Titans (Fúria de Titãs)*. A distância temporal de quase trinta anos mostra como houve em pouco tempo uma mudança substancial na composição do personagem heroico. O filho de Zeus aparece para cada um dos públicos com as características que melhor serão absorvidas (ou que querem que absorvam). Eis um dos pontos importantes sobre o mito.

O mito como estrutura narrativa pertencente a um determinado povo, constituído de uma forma de conhecimento e verdades transmitidas, que educa um grupo e confere significado de pertencimento social, não abandonou o homem na modernidade. Uma narrativa mítica se expressa como

uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, ab initio. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. (ELIADE, 1992, p. 50).

Mesmo que ao falar das narrativas míticas suscite apenas imagens legadas pela Antiguidade Clássica, há narrativas que, em sua composição, formam o arcabouço *mitopoético* de uma temporalidade.

Junto a esse surgimento de novas narrativas míticas que compõem a sociedade moderna, há também o caso de adaptar as clássicas narrativas para o imaginário que modela a sociedade de um tempo. A construção ou adaptação de uma narrativa a um tempo está ligada com o sentido que ela terá. Sendo apresentada em sua estrutura básica, ou seja, apenas escolhendo uma versão clássica e repetindo-a para um público atual, ela tem um sentido de curiosidade histórica ou religiosa e também de erudição. Para que ela tenha algum sentido para o público moderno, será necessária uma reinterpretação para que seja viável, como fora nos tempos clássicos, ao público que se servirá pedagógica e socialmente de sua mensagem. Assim a carga psicológica, arquetípica do mito, que sempre se mantém viva nas sociedades dando a ele um caráter histórico perpetua sua existência e sua atemporalidade. Pois eles “exprimem, em planos diferentes e com meios que lhes são próprios, um complexo sistema de afirmações coerentes sobre a realidade última das coisas” (ELIADE, 1984, p. 9).

Ao observar as narrativas cinematográficas do mito de Perseu nos filmes *Fúria de Titãs* (1981-2010), pouco em comum pode ser encontrado a não ser os títulos. As formas narrativas são diferentes, sendo que o filme de 1981, desenvolvido pelo diretor Desmond Davis e o produtor Ray Harryhausen (este um veterano em filmes de aventura), encaram uma narrativa mais aventureira, buscando o entretenimento com uma história próxima ao épico e fantástico que se encontra no próprio mito. Já o filme de 2010, de Louis Leterrier, é uma produção esteticamente envolvente, mas que é rápida e vazia. O diretor fez um filme de ação envolto de características míticas. Nada mais.

Com o filme de Davis e Harryhausen, entra-se em uma aventura característica do final da década de 1970, no qual heróis ainda eram exemplares e seguiam o seu destino sem questionamentos acerca de outras possibilidades. Perseu tem por destino se tornar um herói, um rei e, em nenhum momento, ele nega-se a isso. Já o filme de Leterrier não continuou no universo mítico proposto pelo primeiro filme e criou um novo Perseu. Vê-se um herói indeciso sobre quem é, sobre o que fazer na vida, mas aceita sua jornada para realizar uma vingança. Os elementos modernos que se encontra na narrativa de Leterrier guiam o seu enredo. Não fosse a referência estética e fantástica, seu filme seria uma jornada contemporânea no melhor dos estilos, enquanto Davis e Harryhausen buscaram um mundo fantástico.

Os diretores não se mostraram claramente com a intenção de criar uma visão de passado, mas isso é algo inevitável quando se trabalha com uma narrativa com elementos histórico/mitológicos. Quando algo assim entra nos cinemas, ele torna-se um poderosíssimo veículo que fornecerá uma gama de conteúdos, pelo menos estéticos, sobre o tempo representado. O que possibilita lembrar que é assim que muitos se informam sobre a história e o passado, e nesse caso, sobre uma narrativa mítica em específico. A condição desses diretores como “*historymakers*” (FERREIRA, 2002) que reproduzem um estilo de filme histórico, o filme mito (NOVA, 1996), é algo menos importante para a produção, ou seja, eles acabam cumprindo essa função, mas não era necessariamente o que lhes importava. O interessante era criar uma aventura para o cinema, falar como funcionava o passado é algo que aparece em segundo plano.

Esses filmes representaram nas telas heróis que se mostraram imbuídos de características aceitáveis pelo público consumidor, sendo essa questão histórica a primeira característica a ser destacada entre eles: heróis que são adequados a uma plateia. Foi no início dos anos de 1980 que teve o surgimento dos últimos heróis clássicos nas aventuras. Eram homens que tinham completo conhecimento de qual era sua missão e seu lugar de desta que frente ao mundo e à jornada que lhes é apresentada¹. A forma como o Perseu dos anos de 1980 é criado, como alguém que busca, sem pestanejar, a conquista dos seus ideais, é bem definida e tem seu espaço nos ideais apontados pela aliança formada entre Reagan e

¹Para uma ampliação das observações vejamos os últimos filmes da jornada jedi Luke Skywalker na franquia *Star Wars*, as buscas do arqueólogo *Indiana Jones* e as lições do Sr. Miyagi em *Karatê Kid*.

Thatcher. Ambos representavam a força do indivíduo perante a sociedade coletivista, ilustravam isso com a derrota já iminente do comunismo, destacando que o indivíduo alcançaria, por seu esforço, os seus objetivos. Pode vê-lo como “o deslizamento [...] do conceito de destino manifesto” (SEVCENKO, 2001, p.37) para as questões políticas e culturais laicas do mundo que venceu, ou seja, o mundo do indivíduo e dos grandes líderes liberais². Sob essa perspectiva que ainda vigorou por um tempo na mídia junto as críticas nascentes, que se visualiza o panorama desse primeiro Perseu cinematográfico.

No ano de 2010 há outra realidade. O cinema está voltado para a sociedade que expressa as rupturas de paradigmas que se desencadearam no pós-Guerra e chegaram ao ápice no início do século XXI. O fim das certezas em todos os campos está mais do que nunca evidente e a vontade individual ligada ao sentimentalismo e à falta de grandes narrativas orientadoras. Carentes de narrativas coesas para o milênio que se inicia, as aventuras midiáticas também buscam sentido no contexto em que a moda, o consumo, o sentimentalismo vulgar e descartável acabaram por ser aquilo que ocupou os espaços que foram deixados vazios com a morte das metanarrativas que explicavam anteriormente a realidade. Os heróis aparecerão juntamente com os anti-heróis originando personagens que, pela sua postura de contestação e não enquadramento, de insegurança e vazio frente ao que lhes são apresentados, são melhores representantes dos tempos contemporâneos.

Pode-se ver que, na cultura anterior à globalização e à era da informação, as pessoas possuíam um vínculo forte com uma cultura tradicional da qual advinham seus “simbolismos mítico-poéticos milenares” (SEVCENKO, 2001, p.78) já está sendo diluída no padrão da modernidade que velozmente se insere no “mundo líquido” (BAUMAN, 2004) do século XXI. Imersos nesse mundo, resta aos perdidos buscar identificação com “as sensações do momento e com os astros, estrelas e personalidades do mundo glamoroso das comunicações” (SEVCENKO, 2001, p.79). É justamente nesse padrão de personalidade que carece de orientação, que está aquém de grandes dilemas e que busca a inserção no comum da sociedade, que se encontra um novo Perseu. Essa nova versão do século XXI tem

²O contraponto a essa visão também nasce nessa mesma época que ganha visibilidade midiática pelos filmes *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986) e *Born on the Fourth of July* (1989) que criticavam principalmente a política militar dos EUA.

muita ação, explosão, velocidade, mas carece de força motora que possa realizar uma mínima ligação com o mito.

A tendência do cinema em apresentar heróis coerentes com um determinado tempo e compreensíveis para os espectadores é comum no que é produzido em Hollywood. Essa observação que explica a diferença nos filmes citados, pois eles são a exposição cinematográfica de conceitos válidos para os espectadores, de história que chamaram a atenção por algum motivo, mesmo que seja momentâneo. O historiador Anthony Lewis destaca essa observação, ao descrever sobre as características de duas produções cinematográficas em torno do monarca inglês Henrique V, uma de 1944 com direção de Laurence Olivier, e outra de 1989 sob a direção de Kenneth Branagh. Lewis diz que

Os dois filmes refletem visões diferentes da História. O de Olivier, realizado quase no fim da Segunda Guerra Mundial, é uma verdadeira festa patriótica em torno da Inglaterra enquanto ideal espiritual. [...] Feito depois da Guerra do Vietnã, o filme de Branagh mostra a brutalidade da guerra e a crueldade dos reis ambiciosos. (LEWIS, 1997, p.53).

Esta análise dos filmes destaca que cada herói está alinhado aos anseios e aos padrões de seu tempo, em conexão com a mentalidade social. Eles possuem um espaço em nosso meio, independente do tempo. São necessários mesmo que antigos arquétipos passem por releituras e reapareçam em nosso meio. Eles “nascem a partir de uma necessidade espiritual, uma forma de proteção contra o medo do desconhecido” (LIMA; SANTOS, 2011, p.3), e em qualquer era o futuro precisará desses guias, desses homens que nascem no lugar certo e na hora certa para servir de força motriz para o seu grupo.

O que acontece com o caso de Perseu é o mesmo. Há uma demanda por heróis, por exemplos a serem seguidos e que forneçam uma aura de competência com determinadas situações. Logo, a forma como ele é descrito nos relatos escritos sobre seu mito não são cem por cento aproveitáveis, o que explica as mudanças ocorridas em 1981, mesmo buscando um contexto próximo ao fantástico de sua narrativa. Um herói foi construído a imagem de seus espectadores, com o ímpeto, coragem, força e determinação que as pessoas que forem assistir devem ter. Situação semelhante ao Perseu mais novo, que não sendo mais o grande herói que se coloca diante da jornada sem nenhuma dúvida, mas precisa de algo que o retire

completamente de sua zona de conforto e o coloque junto ao caos do mundo para que, empurrado frente aos problemas, tenha que agir. Cada um em seu tempo determina a situação observável do contexto de imaginário social sobre ações honrosas. Um o herói ativo, outro o homem medíocre/massa que deve ser levado pela correnteza dos acontecimentos.

A condição das mudanças está vinculada aos eventos históricos marcantes do século XX. Os heróis que mantêm sua postura de honra e dever são os que, em sua concepção, buscam (heroicamente) não se dissolver nas questões que se levantaram após o contexto da Segunda Guerra Mundial. Ainda era tempos nos quais aqueles que se distanciavam dos combates ouviam apenas as descrições específicas de avanços, recuos, perdas e conquistas nas guerras. Os nomes dos heróis ainda eram ouvidos.

Mas após o acúmulo de questionamentos levantados com os eventos marcantes da Segunda Guerra Mundial, Guerra do Vietnã e a do Golfo, modelos começaram a ser afetados. Acontece que “o herói suave e puro da Segunda Guerra Mundial, da Guerra Fria, nem do western clássico, pois o mal externo que o ameaçava está agora no interior de sua pessoa e de seu corpo” (BAECQUE, 2013, p.540). A glória do combate se esvai. Não há “nada de novo no front”. As mazelas dos conflitos estão visíveis a todos. Ter uma vida simplória, monótona e sem perspectiva é muito melhor que arriscar-se em um conflito no qual uma bomba pode eliminar todo um batalhão. A vida de um qualquer, por mais pacata e medíocre que seja, mostra-se melhor. Sem riscos, estar em segurança é o ideal.

O que acontece nessa mudança é que os horrores e problemas não conseguem mais ser mascarados por altos ideais que não alcançam as pessoas, pois sabendo como a guerra é cruel, pouco importa tais questões. É a era da vivência do abuso da técnica e do consumo, uma espécie de exacerbação do sonho americano globalizado, mesmo que não atingido a todos os lugares. É melhor levar uma vida simplória do que se arriscar a perdê-la. Essa situação liga-se com as mudanças que surgiram no setor econômico mundial entre as décadas de 1990 e 2000 e possibilitaram o avanço do hiperconsumo, de uma vida voltada para si, uma busca incessante por prazer e para a moda (LIPOVETSKY, 2007), independente dos problemas que possam chegar, como a decepção, a necessidade de sempre ter mais, de

forma mais rápida e melhor que o vizinho. O bem-estar é o que importa para o novo homem – mesmo que esse bem estar seja pequeno e limite-o em sua consciência.

Compreende-se o motivo da mudança entre as narrativas cinematográficas, pois é esse contexto que caracteriza as pessoas dos dias atuais. As lutas agora não podem ser grandes, devem ser apenas para um prazer rápido e pessoal, sem que saia de uma zona de conforto e que se pretenda muito. Acontece que as duas figuras de Perseu estão alocadas em um tempo histórico, então acabam por refletir as questões impressas nesse tempo.

Vale destacar que a narrativa do filme de 1981 é mais interessante em termos de mito e de aventura que o filme de 2010. Ele é uma aventura simples, sem grandes pretensões, além de diversão. O currículo de Desmond Davis, somando o de Ray Harryhausen, mostra que o gênero aventura foi sua marca no cinema. Ao realizar o filme sobre o mito de um herói, a produção do *Fúria de Titãs* de 1981 colaborou para que todo seu contexto ficasse acessível e compreensível. Também não é uma representação fiel do mito, mas possui seus elementos básicos sem mudanças drásticas. Colocando na tela do cinema uma aventura, ela não fez nada além de reproduzir o monomito³ (CAMPBELL, 2007), o que acontece na grande maioria dos filmes mesmo que não seja a intenção principal do diretor. Optando então por adaptar a história de um herói da Antiguidade Clássica, as adaptações de sua jornada para o cinema seguiram os ditames para a apresentação de um roteiro que se mostrasse mais linear que o mito principal – e claramente colocando os elementos hollywoodianos básicos como a história de amor e a apresentação sem ambiguidades do que se desenvolve. Quando Leterrier busca criar a sua versão sobre o mito, ele desconstrói o herói, colocando-o em sintonia com a forma dos homens contemporâneos. Talvez a bilheteria diga que ele foi bem nessa condição, pois seria difícil para muitos engolir um personagem senhor de si atualmente, mas ao optar por essa forma na sua narrativa ele não colabora para uma possibilidade de construção do passado que valorize o ambiente estético que remete à Antiguidade. Ele fugiu de uma das características mais comuns na história mostrada nas telas do cinema e que faz Hollywood ter sucesso em suas representações, pois

³Segundo descreve Joseph Campbell o monomito é “O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2007, p. 36).

“a História hollywoodiana brilha porque é moralmente sem ambiguidades, isenta de complexidades monótonas, perfeita” (CARNES, 1997, p.9). Leterrier é um diretor que se mostrou bom na compreensão do drama contemporâneo, o que ele não conseguiu fazer com *Fúria de Titãs* em 2010, que ficou devendo muito na imersão no mundo mítico que foi feito na versão original.

Um filme baseado em uma história mítica é facilita o trabalho do diretor, em alguns casos, e também já deixa a plateia de sobreaviso com relação ao que virá. Ele chama a atenção porque “as histórias são boas, e é mais fácil partir de uma história que já existe do que tirar uma de dentro da cabeça”. Além disso, é mais fácil encaixar um bom elenco, pois “há qualquer coisa no personagem histórico, quer no ponto de vista da história quer do mito, que atrai o ator. [...] Quando um ator popular anuncia que quer interpretar um papel histórico, não é muito difícil realizar um filme” (FONER; SAYLES, 1997, p.11). O ponto de partida é a facilidade ou a ligação pessoal com a história a ser contada para o diretor e o elenco. No primeiro caso, o de Davis, adaptou-se o mito em busca da aventura que ele proporcionava. Já Leterrier propôs não só superar o primeiro filme (do qual possuía recordações de infância) como também dar início a uma franquia sobre mitologia grega – que por sinal morreu no segundo filme (que não dirigido por Louis Leterrier), um desastre de crítica. O diretor francês foi responsável então não por um *remake*, mas por um *reboot* da história de Perseu, que nada tem de semelhante com o personagem do filme de 1981 – nem a estética do herói é parecida, já que o primeiro remete as representações comuns que se encontra nas obras que fazem alusão à Antiguidade, com cabelos cacheados e mantos, exibição do corpo, enquanto o novo herói tem sua aparência bem mais próxima aos heróis das arenas de luta livre.

Um importante aspecto estético dos filmes também ajuda a compreender melhor suas temporalidades. A figura do personagem principal, Perseu, possibilita vislumbrar uma aproximação com mais elementos da Antiguidade, uma vez que forma como o corpo dos personagens é coberto indica sobre a tentativa de ter referências no passado ou no presente.

Na versão de 1981, Perseu mostra muito mais o seu corpo. Ele passa pela introdução de sua figura já adulta em cenas que destacam seu físico ao realizar atividades corriqueiras,

como cavalgadas, pesca e momentos de descanso. O pouco figurino que utiliza é para tampar os órgãos genitais, um elemento de tabu que nem mesmo essa aproximação com características clássicas remove, pois é um elemento de vergonha e de excitação que deve ser controlado, pois dentro de uma perspectiva freudiana “as partes genitais do homem ou da mulher não podem ser julgadas belas, mas apenas excitantes” (ABOUDRAR, 2013, p.488).

Essa preferência pelo nu, ou melhor, pelo seminú, pode ser melhor compreendida a partir da observação de Richard Sennett no seu livro *Carne e Pedra*. Ao comentar elementos da arte e do convívio entre os cidadãos gregos ele destaca o quanto a nudez entre eles era um elemento comum. Inclusive era uma característica que destacava o civilizado do bárbaro.

Sennett afirma que “nas artes, os líderes dos jovens guerreiros eram retratados e descritos quase nus, empunhado lanças e protegidos apenas por peças de metal que lhes cobriam as mãos” (SENNETT, 2003, p.30). No convívio urbano a situação assemelhava-se, pois “nas ruas e em lugares públicos, os homens trajavam roupas largas que expunham seus corpos livremente”, o que leva o autor a destacar que “entre os antigos gregos o corpo desnudado mostrava quem era civilizado, permitindo também que se distinguisse os fortes dos vulneráveis” (SENNETT, 2003, p.30).

O corpo que está exposto é objeto de admiração. O corpo do herói então é algo que o completa, dando destaque para essa figura sobre-humana que não é vulnerável, mas está entre os fortes. No filme de 1981 a postura de exibição de Perseu segue por essa lógica, pois suas vestimentas não fazem questão de ocultar seu corpo. O porte físico de Perseu não está ofuscado por coberturas em demasia, pelo contrário. A sua exibição como herói é completa, pois na narrativa de sua aventura ele é mostrado de “corpo e alma” como um herói.

O oposto é visto no segundo filme, o de 2010. Perseu está sempre coberto. Ou sua roupa cobre todo o seu torso e suas pernas até os joelhos, ou então sua armadura completa a indumentária, fazendo com que o seu corpo ficasse coberto por uma enorme carapaça, desvinculado-se do elemento estético que o filme de 1981 fez bom uso. Nesse caso o Perseu de 2010 é um herói fora dos padrões, pois

(...) a nudez simbolizava um povo inteiramente à vontade na sua cidade, expostos e felizes, ao contrário dos bárbaros, que vagavam sem objetivo e sem a proteção da pedra. Péricles celebrava uma Atenas em que reinava a harmonia entre a carne e pedra. (SENNETT, 2003, p.31).

O Perseu que nega sua divindade, vive como pescador, pode ser também comparado aos bárbaros cobertos e não civilizados, pois estão longe da proteção e do conforto das pedras da pólis.

Nesses filmes observa-se de um lado um projeto que mesmo voltado para a aventura e de caráter mais familiar (lembrando o prêmio *Young Artist Awards* que o filme de 1981 venceu na categoria entretenimento familiar), impôs uma estética que não compactuava muito o padrão puritano vigente nos EUA. Mesmo com toda a história do cinema que o coloca como lançador de modas e até contra tabus, há um padrão de puritanismo que permeia a sociedade ocidental de modo geral e que tende a tratar a exibição do corpo como algo que leva ao pecado. Outros filmes de aventura como os do Hércules estrelados por Lou Ferrigno também na década de 1980 mostravam o herói, também derivado da mitologia grega, seminu. Trata-se de produções, no caso de *Hércules e Fúria de Titãs* (1981), de filmes com equipes que possuem membros europeus, estes vindos do Reino Unido e aqueles da Itália.

Com uma equipe ou estrangeira ou mista fica-se menos preso ao puritanismo que as produções feitas para o grande público mostram. São casos em que o ideal de vida nos EUA estão voltados para todo o pensamento ligado ao que é conhecido como “wasp” (sigla derivada de White, Anglo-Saxon and Protestant – branco, anglo-saxão e protestante). Assim, há filmes que são verdadeiras carnificinas, corpos são mutilados, sangue escorre pela tela, mas nudez ou sexo são elementos bem velados. Tudo para manter o padrão de moralidade, que por sinal tem como intuito não afastar os espectadores, pelo contrário, atraí-los, pois saberão que mesmo em um filme que coloca o espectador em uma temporalidade distante, não se chocarão com o que ver.

Há um grande culto ao corpo, algo como uma “helenização dos corpos” (SANTOS, 1958), no qual um determinado padrão parece ditar as diretrizes da estética. Mas mesmo essa herança não ultrapassa certa barreira de puritanismo, no qual a exibição dos corpos idealizados deve passar por uma ideia do que é o pudor. Esse que é característica da sociedade contemporânea, mais precisamente um modelo que Hollywood exporta. Essa ideia de exibição do corpo em meio a um reduto de pudor acaba por destacar a

característica do local que ele é construído, no caso cinema hollywoodiano, os EUA. E ainda pode-se destacar que

A beleza corporal, associada à beleza da raça, como política da estética, constou dos programas estatais em todo mundo ocidental, seja no nazismo ou fascismo, nas ditaduras de todos os matizes estadonovistas ou nas democracias liberais, a despeito de peculiaridades próprias dos projetos, estilos, tópicos, dicções e metodologias de cada nação (FLORES, 2006, p.26).

Está-se diante da exibição de valores estéticos diretamente vinculados ao conjunto cultural dos EUA, e que devido ao alcance do cinema é levada aos mais variados espaços do globo.

Esse olhar para a tela e ver o reflexo da sociedade é algo que pode fornecer outra situação para a análise dos filmes. Em especial um elemento comum a ambos. Nos filmes *Fúria de Titãs*, desafia-se a Medusa ao encará-la. Ela que revela os medos e fraquezas sem que se sofra de sua maldição.

Uma das funções do cinema é, em muitos casos, mostrar o que, para a grande maioria, seria impossível de ver. No caso da Medusa, o cinema oferece a oportunidade de visualizar a morte, o chocante, aquilo que não deve ser visto por ninguém, sem que se tenha alguma consequência com isso.

Mesmo com a possibilidade de ver o mortífero e sair ileso, pode-se entender também que o cinema criou um meio de que, mesmo olhando para o eu interior ou para os efeitos das ações humanas – sendo esse o poder de Medusa –, não se sabe o que se passa. Permite visualizar os problemas, os erros e pecados, mas é irrisório. Sermos espectadores diretos do olhar da Medusa nos filmes de Perseu lembra que o cinema bombardeia de imagens frequentemente, que infligem os mais variados efeitos no agir humano, e essa exposição acaba por revelar, em um momento ou outro, a catástrofe, a covardia, a guerra, o crime e a morte.

Sobre o poder de informar, de não deixar o crime sair ileso e também avisar os demais acerca da existência do inimaginável é que Didi-Huberman dialoga no livro *Imagens apesar de tudo*. O que acontece ao se observar as fotografias imprecisas, mas reveladoras e chocantes, do momento da cremação dos cadáveres em Auschwitz? Ser petrificado ao saber

que aquilo é “a realidade antijurídica inventada por um delírio político-racial” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.65). O resultado de olhar para a imagem projetada pelo olho da Medusa deve ser semelhante à sensibilização pela desgraça contida nessas imagens. Mas se nem mesmo após a revelação de tais fotos muitos descreditaram seu uso, outros então não conseguiram se mostrar reflexivos sobre o ocorrido e se colocaram contra o olhar da verdade interior bloqueando-o com algum artifício erudito ou medíocre⁴.

Com o passar dos anos e com o aumento da técnica, as catástrofes são midiaticizadas de modo cada vez mais rápido. Quando acontece alguma tragédia, já há uma emissora televisiva fazendo a transmissão em tempo real. Situação que tem início com

(...) a guerra que os Estados Unidos travaram no Vietnã, a primeira a ser testemunhada dia a dia pelas câmeras de tevê, apresentou à população civil americana a nova teleintimidade com a morte e a destruição. Desde então, batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento doméstico. (SONTAG, 2003, p.22).

Mas as guerras e os ataques que ocorreram depois da década de 1990 mostram o olho da Medusa novamente em ação. Quando se vê um ataque terrorista, ou uma invasão a um determinado país a reação não é mais de espanto. Junto à técnica que leva aos celulares das pessoas as fotos do último acidente presenciado, também é oferecido um meio de escapar da petrificação. A programação logo escapa para outra notícia, um vídeo engraçado carrega na tela, o filme leva a uma apoteose do bem sobre o mal. E assim os corpos são esquecidos, os escombros tampados e as vidas perdidas obliteradas pela velocidade das informações e números incompreensíveis. Age-se com a mesma a velocidade que auxiliou o golpe preciso de Perseu antes que ele observasse os olhos da Medusa. E assim se sai ileso desse encontro que anteriormente fora mortífero.

O pensar a Medusa como o olhar da modernidade insensível mostra como ela ainda possui uma função similar à que possuiu quando era utilizada como amuleto colocado nas casas para espantar o mal. Agora, quando se vê a Medusa, ou melhor, as catástrofes nas

⁴Didi-Huberman enfrentou críticas opondo-se ao uso ou à interpretação que ele deu ao utilizar as imagens do sonderkommando, sendo colocado o “risco de sobre-interpretação”, “erros de pensamento”, “raciocínio fatal” e “lógica funesta” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.73).

telas, tem-se a noção de que por mais perto que ela possa estar, ainda pode ser colocada para longe com um simples toque na tela.

Para aqueles que estão em constante contato com o olhar da Medusa, o perigo da petrificação é sempre iminente. O fim de uma situação de catástrofe pode ser previsto, mas há sutilezas que seduzem os espectadores. Elas exercem um poder de encanto maior. Podem ser ludibriados pelas histórias refletidas nesse olhar da mesma forma que o sultão foi pelos contos de Sheherazade.

Quando se observa os elementos transmitidos pela tela do cinema, televisão etc., desafia-se a estas encenações. Os filmes podem deixar os espectadores petrificados no, pois oferecem uma versão de um fato, que, pela forma como ele é representado, fica gravado, assim como as vítimas da Medusa, em pedra. Uma determinada forma de olhar para o passado pode ser “petrificada” no imaginário de uma pessoa, de uma época pelo fato de ser apresentada pelo cinema. O seu trunfo "é a sua propriedade de fazer substituir a verdade pela verossimilhança, com isso abandonando o conceito de verdadeiro e trocando-o pelo verossímil" (ROSSINI, 2006, p.116).

O diferencial dessa investida do olhar da Górgona é que devido ao prazer estético ou narrativo de um episódio audiovisual, ele é revisado/reprisado. Um filme que chame atenção por um motivo ou outro será revisto. Canais de televisão reprisarão esses filmes, pessoas assistirão várias vezes. E assim, pela insistência, a Medusa petrifica uma versão sobre a História no espectador. Sendo assim o Perseu que será lembrando é aquele que com maior frequência for repetido e for mais próximo da mentalidade social da época. Nesse momento a colocação de Jean-Claude Carrière é precisa, pois é agora que se compreende o fato de que “gostando disso ou não, aceitando-o ou não, nossa visão do passado e talvez, até nosso sentido de História nos chegam agora, principalmente, através do cinema” (CARRIÈRE, 2006, p.60). Em um desfile de possibilidades sobre o passado, que encenados ganham caráter de representação,

O que está representado é o próprio real; produz-se, assim, uma ilusão referencial chamada de efeito real: a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim apreendê-lo para apresentá-lo, intacto. [...] no cinema muitas vezes cria-se a sensação de que aquilo que está sendo mostrado é o real devido à semelhança com o representado. (ROSSINI, 2006, p.116-117).

A luta contra aquilo que é refletido na tela é contínua, mas a insistência (e o despreparo para lidar com tais imagens) acaba por abrir o espaço para a versão cinematográfica de um mito, um personagem, fato histórico, adaptação literária. A tela oferecerá um determinado tipo de Perseu, uma narrativa de seu mito, que se for do agrado dos espectadores, possuir um sentido dentro da moda que forma os personagens (estética e psicologicamente), então esse Perseu será projetado, chegará ao cinema, e esse é o caminho para que ele ganhe o espaço no imaginário social.

O filme acaba por divulgar uma visão específica sobre o passado que consegue ser didática suficiente para substituir ao senso comum e a história acadêmica sem muito esforço. O alcance de público percorrido pelo filme é muito maior do que dos livros de pesquisadores, e a mídia é muito mais rápida e mais acessível que qualquer congresso acadêmico. O grande público passa a ver o mundo mítico como é representado pelo filme. A versão do passado que ganha é o que convence mais, e nisso a história no cinema tem muita similaridade com o que é feito na academia. Com o tempo uma versão, mais compreensível para uma época específica, toma o lugar de outra, e assim a sucessão das formas de passado são feitas.

É o próprio cinema que acaba, também, por popularizar elementos mais modernos que vinculam nos livros sobre o tema histórico. Pois mesmo que a pesquisa e o uso da história não sejam os elementos que guiam o filme, pois a história mostrada é um grande apanhado dos principais elementos de um tempo – o que ajuda a criar estereótipos para o passado –, é com um mínimo de consultoria que se cria as representações de um tempo específico nas telas. Essa pesquisa traz novidades sobre determinados aspectos históricos, e se forem cabíveis e viáveis para a produção –se não for algo que possa comprometer o enredo e a bilheteria– serão sim adequadas ao filme. Isso também está ligado ao fator de veracidade que o filme deve expor, pois ele convence sempre que tem o seu fator real, aquilo que é verossímil ao que se tem na composição do imaginário e das representações sobre o passado. E isso é algo importante, porque mesmo na época da internet, “para muita gente, a História hollywoodiana é a única história que existe” (CARNES, 1997, p.9), e nesses casos “às vezes os cineastas, totalmente imbuídos de seus produtos, proclamam-nos

historicamente ‘precisos’ ou ‘fieis’, e muitos espectadores os supõem assim” (CARNES, 1997, p.10).

Na História há vários elementos que chamam atenção tanto do cineasta quanto do espectador. Segundo Sayles “há uma certa força que emana da História” e tendo acontecido ou não, as plateias “pensam que aconteceu, ou sabem que aconteceu. Isso dá à história uma certa legitimidade na mente da plateia e, às vezes, na mente do cineasta” (FONER; SAYLES, 1997, p.16-17).

Existe um fascínio do cinema pelo passado que vem de longa data, como diz Jean-Claude Carrière. Algo que praticamente nasceu junto com ele. E nessa antiga relação, há sempre uma preferência da forma de como o passado deve ser exibido, pois “cada estágio na vida do cinema impôs sua própria moda à era histórica que representava” (CARRIÈRE, 2006, p. 116). Há outra explicação pela modificação do mito de Perseu e até mesmo da estética dos filmes, pois para cada época deve existir uma representação do passado que seja válida e esperada. Não seria possível exibir qualquer coisa no filme, pois poderia ser considerado afronta à sociedade, ou algo inimaginável para o padrão que se tinha sobre uma determinada narrativa do passado, sendo ela histórica ou mitológica. Há uma preferência contemporânea ligada a esse passado o que nos leva a perceber que

(...) o presente modifica o passado, no cinema como em outros lugares, mas no cinema ele modifica o passado em alta velocidade. Adaptamos a tal ponto o passado, geralmente sem nos darmos conta, ao nosso próprio gosto, aos nossos próprios hábitos, à nossa maneira de enxergar, que nos anos 1950, considerávamos a Roma dos anos 1920 uma velharia, e hoje consideramos absurda e inassistível a Roma dos anos 1950. (CARRIÈRE, 2006, p. 116).

O passado que se vê e que se mostra concebível hoje é algo que, juntamente com a própria visão histórica, não permanece imutável. Inúmeros filmes possuem enredos tão absurdos e em seus lançamentos foram considerados filmes comuns para exibição no cinema? Assim percebe-se que “há coisas que aceitamos, no cinema hoje, que daqui a vinte

anos as pessoas vão dizer: ‘Não consigo acreditar que tenham feito um filme desses!’” (FONER; SAYLES, 1997, p.16-17)⁵.

As histórias cinematográficas fornecem ao espectador meios para suprimir a falta da experiência daquele tempo, ou até mesmo, referências para pensar o que é a Antiguidade. Longe de produções historiográficas, mas perto das telas “universais”, seria negligência afirmar que as representações cinematográficas que são feitas pelas pessoas que vivem em meio à cultura de massa não estão formando uma leitura própria do passado a partir desses meios. Assim, ao ver alguma referência ao personagem Perseu, a pessoa criará uma representação a partir do ator Harry Hamlin (1981), pelos mais saudosistas, e para os jovens, Sam Worthington (2010) é quem oferece um rosto para o herói. Nessas condições, a própria narrativa que se repete vorazmente no cotidiano das pessoas, levando os filmes do cinema para a televisão, acaba por criar uma representação ainda mais forte, sendo que não há mais nada que ocupe esse espaço, no qual, em certos momentos cobra, por um referencial sobre o passado, e não tem um símbolo que assuma esse papel em representar⁶. A constante exibição de filmes com temática histórica possibilita a formação de pensamento sobre a História, de modo que “filmes antigos continuamente reprisados na televisão funcionam como uma escola noturna, um grande repositório de consciência histórica em nossos Estados Unidos da Amnésia” (CARNES, 1997, p.9).

Os filmes *Fúria de Titãs* cumpriram o papel de oferecer uma forma de passado a um grande público e com sucesso. Foram filmes de destaque, mesmo não sendo um sucesso estrondoso, mas foram e ainda são vistos por muitos que acabam por retirar deles a informação sobre mitologia que possuem e fazem dele uma das possibilidades de vislumbre de como eram os povos da Antiguidade Clássica.

Mesmo sendo uma forma heroica que carrega toda uma carga temporal, o Perseu de 1981 faz modificações na jornada do herói preservada desde a antiguidade e o de 2010 faz

⁵Condição que vale para as informações históricas, forma da narrativa, desenvolvimento e características dos personagens, efeitos especiais e papéis sociais que são expostos em determinadas épocas e com o passar do tempo são revistos e modificados.

⁶Pensemos a representação no caso exposto por Roger Chartier, que diz ser “o relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme” (CHARTIER, 1990, p.21). E também lembrando, no autor em questão, da questão da representação ser um conhecimento mediato, e que inclusive temos jogos de interesse na construção de determinadas e também da própria percepção individual na formação de representações.

uma releitura completa da narrativa, que é muito diferente tanto do primeiro filme quanto do narrado na região grega nos tempos de sua formação e difusão. A Antiguidade representada pelo filme trará uma visão sobre do passado, mas que ainda está intimamente ligada ao contemporâneo, seja 1981 ou 2010, podendo ser caracterizada como um monomito, sujeito as incontáveis mudanças características do arcabouço mítico, e que reflete a jornada do herói contemporâneo ao seu tempo.

Essas histórias de Perseu são exemplos do monomito e da importância de sua jornada e como ela é presente no cinema. São bons exemplos do encanto que se tem tanto pela história quanto pela mitologia. São de grande importância para compreender quais as características eram/são importantes para cada um dos períodos que executaram um filme e os elementos que compunham as narrativas que direcionavam a sociedade naquelas temporalidades.

Referências

ABOUDRAR, Bruno Nassim. Exibições: a virilidade desnuda. IN: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Geroges (dir.) *História da Virilidade vol. 3*. Petrópolis: Vozes, 2013.

BAECQUE, Antoine. Projeções: a virilidade na tela. IN: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Geroges (dir.) *História da Virilidade vol. 3*. Petrópolis: Vozes, 2013.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

CARNES, Mark C. (org). *Passado Imperfeito: a História no Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Ed. Imago, 2012.

ELIADE, Mircea. *O mito do eternoretorno*. São Paulo: Edições 70, 1984.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. Estética do corpo e da pedra: ciência e arte na política do belo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 21-39, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF12/ArtCultura%2012_bernardete.pdf> acesso em: 10/10/2015.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 314-332. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a13.pdf> Acesso: 10/10/2015.

FONER, Eric; SAYLES, John. Uma conversa entre Eric Foner e John Sayles. In: CARNES, Mark C. (org). *Passado Imperfeito: a História no Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

LEWIS, Anthony. Henrique V: dois filmes. In: CARNES, Mark C. (org). *Passado Imperfeito: a História no Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

LIMA, José Rosamiltonde; SANTOS, Ivaldo Oliveira dos. A Trilha do Herói: da Antiguidade à Modernidade. In: Revista dEsEnrEdoS, Teresina, Piauí, ano III, n.9, abr-jun 2011. Disponível em: < http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/9_-_Artigo_-_Heroi__Ivaldo_-_Rosamilton.pdf> acesso: 02/08/2014.

LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade da decepção*. Barueri, SP: Manole, 2007.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. In: *Revista Olho da História*, nº 3, 1996. On line: < <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html> >acesso: 10/10/2015.

ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades de fazer histórico. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Certas Subtilezas Humanas*. São Paulo: Logos, 1958.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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



OS USOS DOS FILMES POPULARES NA HISTORIOGRAFIA: UM DIÁLOGO ENTRE FERRO, SORLIN E BAKHTIN

César Henrique Guazzelli e Sousa

Doutorando em História pela
Universidade Federal de Goiás. Bolsista CAPES.



**Cinema popular,
Bakhtin, Ferro,
Sorlin.**

RESUMO: Nos últimos quarenta anos, houve uma paulatina aproximação entre a História e o Cinema no interior da historiografia, intensificada sobretudo após o turbilhão de modelos teóricos para a interpretação da cultura que enfrentaram as distorções reducionistas das ideias da Escola de Frankfurt. Esses modelos ressaltaram as mediações e diálogos que ocorrem na relação entre a mídia e o público rechaçando, por um lado, os paradigmas analíticos baseados no cânone e na apreciação do valor de um objeto estético a partir de elementos inerentes à própria obra. Por outro, a sociologia histórica, que reduziu os artefatos midiáticos a reflexos do contexto em que foram produzidos. O presente trabalho buscará demonstrar que os clássicos trabalhos de Marc Ferro e Pierre Sorlin se assentaram em polos opostos dessa dicotomia, embora tenham oferecido valiosos *insights* para superá-la. Argumentará, ainda, que foi somente após a incorporação da acepção bakhtiniana da linguagem que tornou-se possível cindir a aludida polarização e construir uma aproximação entre História e o Cinema não tributária da tradição de estudos da História do Cinema, abrindo caminho para a incorporação das cinematografias populares ao campo de interesse dos pesquisadores.

The uses of popular films in history: a dialogue between Ferro, Sorlin and Bakhtin

**Popular cinema,
Bakhtin, Ferro,
Sorlin.**

ABSTRACT: In the last four decades, there was a gradual approach between History and Cinema, intensified especially after the panacea of theoretical models aiming the interpretation of culture through facing the reductionist distortions of the Frankfurt School. Those models highlighted the mediations and dialogues that happen in the relationship between media and public, denying, on one hand, the analytical paradigms sustained on the canon and the appreciation of an aesthetic object through elements that are inherent to the analyzed work. On the other hand, the historical sociology, that reduced the media production to a mere reflex of the context. The present article aims to demonstrate that the classical works of Marc Ferro and Pierre Sorlin are in opposite sides of that dichotomy, although they offered some valuable insights to surpass it. We argue that only after the incorporation of the bakhtinian understanding over language it became possible to break the polarization between the canonical and the sociological approach. Then, a path was opened for the incorporation of the popular films to the field of interest of professional historians.



Envio: 02/08/2015 ◆ Aceite: 14/11/2015

Contemporaneamente, os historiadores encontram no cinema e nas demais fontes audiovisuais um território rico e frutífero para trabalhar uma infinidade de temáticas e abordagens que incluem problemas no campo da epistemologia, teoria da história, didática da história e metodologia, entre outros. O cinema hoje é amplamente aceito entre os historiadores como uma forma de representação que, a um só tempo, constrói narrativas sobre o passado fora da “matriz disciplinar” da História (ROSENSTONE, 2010), testemunha e registra as sensibilidades de determinado lugar em determinado tempo e impacta incisivamente a cotidianidade dos seus espectadores. Esse cenário, contudo, é bastante recente. Até poucas décadas atrás, as abordagens que relacionavam cinema e história eram vistas com estranheza e, quando aceitas, adotava-se critérios valorativos para a seleção dos filmes análogos aos utilizados pelos profissionais ligados à análise fílmica. Grande parte das cinematografias concordantes com o gosto popular eram, dessa forma, execradas por não possuírem qualidades que as tornassem “elegíveis para análise”.

Percebemos dois processos fundamentais na gradativa aproximação entre a história e o cinema entre as décadas de 1960 e 1980; o primeiro deles, que tem como epicentro as grandes transformações da historiografia francesa após 1968, concentra-se sobretudo nos esforços iniciais de Marc Ferro e Pierre Sorlin para consolidar um campo de estudos que englobasse as duas áreas. Nesse processo, enquanto Ferro buscou demonstrar para os historiadores que o cinema era um aporte válido e necessário para a pesquisa histórica, Sorlin se empenhava em fazer com que historiadores fossem aceitos entre os profissionais ligados à crítica cinematográfica e a análise fílmica. O segundo processo, mais radical e complexo, surgiu de uma série de inversões e questionamentos que tiveram como alvos o cânone cinematográfico, a hierarquia estanque entre baixa cultura e alta cultura aplicada às mídias audiovisuais e as abordagens que buscavam depreender o valor de um filme por critérios prescritivos e imanentes à própria obra.

Dentro desse turbilhão, destacam-se os usos nos estudos das mídias audiovisuais da estética da recepção (JAUSS, 1994; ISER, 1999), os British Cultural Studies (WILLIAMS, 1977; WILLIAMS, 1989), os estudos latino-americanos em comunicação (BARBERO, 2003; CANCLINI, 2000) e a perspectiva bakhtiniana da linguagem aplicada ao cinema. É a esse último que endereçaremos nosso interesse no presente artigo. A difusão das ideias de

Bakhtin na Europa por nomes como Kristeva, Genette e Todorov e, posteriormente, sua instrumentalização (sobretudo pelo professor Robert Stam) como horizonte teórico para a análise das mídias audiovisuais constitui um evento maior nos estudos da cultura midiática na segunda metade do século XX; a partir de então, as hierarquias que opunham o cinema de autor/arte ao cinema de gênero/comercial são cindidas, criando um crescente espaço para a análise das cinematografias populares. Filmes como as chanchadas, a *commedia all'italiana*, os filmes hindi de *bollywood* ou os *tokusatsus* japoneses, antes vistos apenas como detritos de indústrias cinematográficas oportunistas e inferiores, passam a ser reinterpretados e valorizados como manifestações vivas da cultura ou, conforme During (2005, p. 193), “bancos de prazer e sentido, espelhos através dos quais determinada cultura reconhece e interpreta a si mesma”.

Essa percepção renovada abriu espaço para outras questões fundamentais, como o problema da autoria no interior dos filmes de gênero (revisitando e reinterpretando o problema inaugurado por Truffaut) e o estudo diacrônico não somente dos filmes como artefatos midiáticos, mas também da sua recepção no interior de diferentes culturas, contextos e temporalidades. Tais mudanças, contudo, só podem ser adequadamente compreendidas a partir da confrontação com a contextura que as antecede, marcada sobretudo pela introdução do cinema como objeto e aporte metodológico para os estudos de história no início da década de 1970, particularmente nas figuras dos citados Ferro e Sorlin.

O recorte que vai do período entreguerras até os anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial foi de grandes transformações na historiografia ocidental. Na Alemanha, nomes como Walter Benjamin e Sigfried Krakauer, fortemente influenciados pela microsociologia de Georg Simmel, dedicaram-se a uma profunda análise dos aspectos definidores da vida moderna, incorporando de forma pioneira o cinema em abordagens diacrônicas alocadas na mediação entre os filmes como objetos estéticos e a realidade imediata em que foram produzidos. Essa forma de tratamento do objeto, contudo, sofreu um forte retrocesso a partir da década de 1950, com o enorme impacto da noção frankfurtiana de “indústria cultural” e, adicionalmente, as distorções analíticas reducionistas dessa perspectiva por autores que dela se apropriaram de forma rasa, o que levou à

demonização apriorística das mídias de massa sem uma adequada análise prévia. A distinção proposta por Adorno e Horkheimer (1985) entre razão instrumental – ligada às ideias de alienação e exploração, porque vinculada ao domínio irrefletido dos meios e instrumentos de dominação da natureza – e a razão emancipadora – vinculada ao verdadeiro espírito iluminista e à reflexão finalística – criou um afluxo dos pensadores ligados ao cinema do período para os objetos relacionados ao segundo polo da oposição, ávidos por dissentir da “massa alienada”, marcando vaidosamente um lugar de saber/poder. Como resultado, ganhou força uma perspectiva dualista baseada na oposição maniqueísta entre o cinema como arte (bom) e como indústria (ruim). Essa percepção difundiu-se na Europa especialmente nas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial, tendo como um de seus principais veículos a revista francesa *Cahiers du Cinema*, fundada em 1951.

Ferro, Sorlin e a apropriação do cinema pela História.

Na França, o campo de pesquisas em História manteve-se alheio ao cinema durante toda a primeira metade do séc. XX. No interior da revista dos *Annales*, Marc Bloch e Le Febvre advogavam em favor de uma História-Problema, buscando romper com a História-museu, linear e apologética da nação. No lugar de “deixar os documentos falarem”, propunham a participação ativa do historiador na construção do objeto, seleção e problematização das fontes (REINATO, 2002, p. 108-109). A partir dessa premissa, a própria definição de fonte histórica foi ampliada. Os seguidores de Bloch e Febvre (os “*annalistes*”) passaram a trabalhar com a possibilidade de uso de uma série de fontes, tais como “escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas [...] uma fotografia, um filme” (LE GOFF, 1990, p. 28), qualquer vestígio que pudesse ser inquirido e relacionado a outros para satisfazer alguma questão-problema. Essa propalação tornou-se mais contida durante o tempo em que Fernand Braudel tornou-se o diretor da revista dos *Annales*, momento em que as abordagens econômicas e os anseios por uma História Total, focada na longa duração, atingiam seu ápice. Na segunda metade da década de 1960, contudo, a historiografia francesa foi revolucionada. O horizonte teórico da ‘História das Mentalidades’, proposto de forma embrionária por Le Febvre (apud LE GOFF, 1976) e depois

aprofundado por nomes como Philippe Ariès e Robert Madrou chegava ao seu auge, demandando uma forte aproximação da História com disciplinas auxiliares como a psicologia e a antropologia. A eleição das ‘mentalidades coletivas’ como objeto encorajou, complementarmente, a busca por novas fontes e instrumentos teóricos e metodológicos.

É nesse contexto que Ferro publica na Revista dos Annales, em 1973, o texto “O Filme – Uma Contra-Análise da Sociedade?”, no qual advoga em favor do cinema e outras fontes audiovisuais como aportes fundamentais para o ofício do historiador. Dialogando especificamente com a historiografia francesa e remetendo à tradição da escola metódica, Ferro (1976, p. 200) afirmava que “o cinema [ainda] não tinha nascido quando a história adquiriu seus hábitos, aperfeiçoou seu método e cessou de narrar para explicar”. Assim, a indisposição entre o novo meio e as regras do método histórico já consolidadas e institucionalizadas foi natural; afinal, para os historiadores franceses do final do século XIX (Monod, Langlois, Seignobos), a história não se arriscava além da “aplicação de documentos, concebidos como aqueles testemunhos que são voluntários: cartas, decretos, correspondências, manuscritos, etc” (apud RIBEIRO, 2002, p. 59).

Marc Ferro, ao apresentar sua proposta de aproximação entre história e cinema, buscou distanciar-se da tradição de estudos da semiologia e da ‘história do cinema’. A história do cinema, conforme aponta Lagny (1997) estabeleceu-se como o estudo diacrônico do cinema praticado antes de os historiadores profissionais se interessarem pelas mídias audiovisuais. Essa tradição, que mantém seu fôlego até os dias atuais, caracteriza-se pela construção de uma história panteão, que canoniza determinadas cinematografias e realizadores; adoção das cinematografias nacionais como unidades centrais de análise; linearidade narrativa; adoção do cinema como objeto e um fim em si mesmo; adoção de modelos universais e fixos para a interpretação e valoração dos filmes e a importação de modelos cronológicos de outras disciplinas, como a economia e a história da arte.

No lugar disso, Ferro buscou um campo de aproximação com o cinema que fosse especificamente histórico. Ao fazer essa opção, advogou em favor da premissa de que o valor do cinema não está propriamente na sua qualidade de objeto, mas naquilo que ele testemunha (FERRO, 1976, p.203). Elegeu, dessa forma, a sociedade como objeto, adotando o cinema como um documento auxiliar – e fundamental – para a validação daquilo que o

historiador postula ou, ainda, como porta de acesso para determinados aspectos da realidade não acessíveis por outras fontes; testemunhos que fogem à intencionalidade e ao projeto ideológico dos realizadores, mas permanecem registrados pela imanência imperiosa da imagem em movimento – uma contra-história. Assim, o historiador, ao analisar os filmes, seria capaz de revelar aquilo que se pretende omitir e, no sentido inverso, questionar aquilo que se faz passar por verdadeiro (MORETTIN, 2003).

Embora tenha estabelecido premissas generosas em sua proposta de relação entre história e cinema, admitindo a ideia de que qualquer filme – documentário ou ficção, de gênero ou autor - pode ser instrumentalizado como fonte pelo historiador, Ferro (1975) propôs uma metodologia que traiu as suas próprias premissas. Assumiu que o valor de um filme, na heurística documental, deve ser verificado por dois critérios: a autenticidade e a identificação/veracidade. A autenticidade se refere à equivalência imediata entre as imagens e ações representadas na tela e o contexto em que foram produzidas – ausência de adulterações e trucagens na coisa filmada. Planos longos e planos de sequência, por exemplo, seriam preferíveis a sequências com muitos artifícios e montagem rápida. O critério da identificação, por sua vez, postula que o valor documental de um filme é diretamente proporcional à afinidade histórica, social e cultural entre o que é filmado e os sujeitos que atuam na construção do filme. Dessa forma, Ferro elegeu o cânone da estética realista, minorando o valor dos filmes de gênero e das cinematografias populares. Mais do que isso, embora percebesse o filme como um aporte para que o historiador pudesse acessar determinada realidade social, optou por critérios de seleção que se baseavam em características intrínsecas ao próprio filme.

Paralelamente a Marc Ferro, outro nome fundamental para a aproximação entre história e cinema na década de 1970 foi Pierre Sorlin. Ao contrário de seu compatriota, Sorlin (apud SANTIAGO JR, 2012, p. 156) percebeu o modelo da sociologia histórica (ou seja, a adoção do cinema como ferramenta para alcançar aspectos da realidade social que não são possíveis por outros meios) como insuficiente para o arbitramento da relação história-cinema. Para ele, essa opção coloniza o cinema a partir de uma metodologia que lhe é estranha, criando um viés analítico que desconsidera o valor do filme como objeto estético, contemplando apenas seu valor como documento/testemunho (SORLIN, 1977).

Dessa forma, Pierre Sorlin defendeu o uso de recursos já consolidados no interior da tradição da História do Cinema pelos historiadores, como as análises estruturais fortemente baseadas na semiologia tão caras ao cineclubismo francês das décadas de 1940 a 1960. A premissa de Sorlin (2001) é a de que, durante toda a primeira metade do século XX e grande parte da década de 1960, enquanto os historiadores insistiam em se manter distantes dos materiais audiovisuais como objetos e/ou aportes, tomou forma uma história pelas imagens que se fez por meio das apreciações e construções daqueles que as produzem, consomem e experimentam. Mais do que isso, enquanto os documentos escritos acondicionados nos arquivos históricos são domínios legítimos dos historiadores, os materiais audiovisuais são amplamente produzidos, difundidos e consumidos por diversos atores sociais. Assim, os profissionais de história não têm o monopólio sobre seu estudo e disseminação, tendo que lidar com materiais amplamente conhecidos. A aproximação entre história e cinema, nessa perspectiva, não foi uma opção, mas uma necessidade, uma constrição conjuntural. Para o autor, “os historiadores [deveriam se] interessar pelo mundo audiovisual, se não quisessem tornar-se esquizofrênicos, rejeitados pela sociedade como representantes de uma erudição antiquada” (SORLIN, 2001, p. 26).

Ao assumir que os historiadores, ao se apropriarem do cinema, entraram em um campo já definido e consolidado conforme as suas próprias regras do jogo – a tradição da história do cinema e da semiologia – Sorlin não propôs, como Ferro, um rompimento radical com os pressupostos e os critérios valorativos dessas áreas. Em grande parte, ele as endossou. Demonstrou, por exemplo, grande afinidade com a política dos autores e o dogma referencial das cinematografias nacionais como unidades fundamentais de análise (SORLIN, 1996). Ademais, postulou que os filmes do tipo *mass production* teriam uma utilidade reduzida para a História, uma vez que seu valor seria puramente mercadológico, a partir da exploração de um tema, estrutura ou modelo narrativo em voga no contexto de seu lançamento. Dessa forma, manteve-se ligado à forma de percepção dualista e hierárquica do cinema que opunha os filmes autorais/de arte aos filmes comerciais/de massas, creditando, mais uma vez, ao primeiro par um valor positivo e ao segundo um valor negativo. A tradição da história do cinema permaneceu como um avantesma sobre os historiadores profissionais dedicados aos audiovisuais, o que só muito lentamente foi

superado, tendo como influência fundamental, embora subestimada nesse campo, os postulados da filosofia da linguagem proposta por Bakhtin e difundidos no Ocidente, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980.

Revirando a “lata de lixo” do cinema: Bakhtin e as cinematografias populares

Quando as ideias de Bakhtin chegaram à Europa Ocidental no início da década de 1970, a partir do deslocamento das teorias do autor por nomes como Julia Kristeva e Gérard Genette para o estudo da intertextualidade, encontraram forte reverberação e entusiasmo entre linguistas, antropólogos, filósofos e críticos literários. As convulsões sociais do final da década de 1960, o *boom* da cultura midiática popular (nos quadrinhos, cinema, nos fanzines, na música) e as dificuldades das teorias estruturalistas e contextualistas (particularmente os “marxismos”) para dar conta da crescente volubilidade e fluidez das manifestações sociais e culturais do período exigiam novos horizontes teóricos e analíticos que satisfizessem essas demandas.

Nesse cenário, a filosofia da linguagem bakhtiniana ofereceu ferramentas riquíssimas para o estudo da cultura da mídia a partir de um lugar epistemológico singular. Nela, as hierarquias entre o alto e o baixo, o erudito e o popular são desafiadas (BAKHTIN, 1993); as significações, antes absolutizadas pela forte tendência formalista da teoria do cinema, passam a ser percebidas a partir do “aqui e agora” da enunciação (BAKHTIN, 2006); o gênio individual sai do campo das vanguardas, que entronizavam a ruptura e a novidade para ser compreendido no interior dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 1997); finalmente, o vínculo imanente que liga história, linguagem e cultura passa a ser realçado.

A partir de então, o caráter histórico e dialógico das obras - bem como a responsividade pressuposta na interpretação fílmica - é colocado em primeiro plano. Os materiais audiovisuais deixam de ser percebidos como artefatos para tornarem-se partícipes ativos da cultura. Conforme aponta Stam (1992, p. 75), Bakhtin propõe um modelo analítico que se interessa por todas as séries, interiores e exteriores ao filme [no modelo original bakhtiniano, a literatura], somente podendo se compreender o audiovisual no interior do

contexto global da cultura de determinado recorte temporal. O texto artístico é, assim, “uma unidade diferenciada de toda a cultura de uma época”.

Vale salientar que Bakhtin nunca foi uma referência primária para o estudo da relação história-cinema. Antes disso, suas ideias foram incorporadas nos estudos das mídias audiovisuais, na grande maioria das vezes, por vias indiretas. Ao elencarmos as diversas sínteses que historicam a relação entre história e cinema no Brasil, particularmente Morettin (2012), Kornis (1992), Schvarzman (2007), Santiago Jr. (2012) e Ramos (2001), é incontestável a ausência da perspectiva bakhtiniana nos debates em torno do tema. É necessário realçar, portanto, entre as diversas abordagens que a historiografia da relação história-cinema destacou e privilegiou nas últimas décadas, elementos que, em maior ou menor grau, reportam à concepção de linguagem bakhtiniana e/ou a conceitos aludidos pelo autor. A concepção de linguagem aplicada ao estudo dos meios audiovisuais derivada das ideias de Bakhtin estabeleceu com as abordagens prógonas de Ferro e Sorlin uma relação de continuidade e ruptura.

Por um lado, há concordância com Ferro na aceção do audiovisual como janela de acesso para uma cultura e, ademais, como manifestação da linguagem cuja significação não pode ser desvinculada de sua historicidade. Por outro lado, a perspectiva bakhtiniana não comporta a limitação do escopo de filmes analisáveis pelo binômio identificação/veracidade conforme exposta pelo autor francês. Ferro pressupõe que, na crítica externa do filme como documento, a afinidade entre a coisa filmada e a realidade social a que alude nada tem a ver com a adesão do público ao filme. Assim, nos direciona à inferência de que a “verdade” e a “identificação” são elementos vinculados à própria estrutura fílmica, independentemente da interação/diálogo que o filme estabelece com os espectadores. Com Sorlin, a filosofia da linguagem de Bakhtin partilha, com ressalvas, a ponderação analítica, que não elege de forma radical nem o texto (o artefato semiótico) e nem a sociedade a que reporta. Antes disso, trabalha justamente no interstício entre ambos, assumindo a inequívoca carga ideológica dos signos e, ao mesmo tempo o seu devir e dinamicidade (da ideia e da linguagem).

Nessa aproximação, ambos ressaltam a opacidade e insuficiência da compreensão do sentido pelo binômio texto-contexto ou, conforme Kornis (1992, p. 241), das “relações de

homologia entre os filmes e o meio que lhes dá origem”. Sorlin (1977) atribui ao filme um grau de autonomia como objeto estético que não encontramos em Bakhtin (privilegiando, dessa forma a análise do filme como objeto estético historicamente situado, mas que possui uma “certa” imanência exterior ao público – daí a sua predileção pela análise semiológica como aporte que antecede a investigação histórica). Na perspectiva bakhtiniana, por outro lado, a concepção dialógica da linguagem complexifica a relação imanente entre cinema e história, alocando a análise em um espaço dinâmico entre os filmes, o público, o espaço concreto da recepção/interação e os contextos (histórico-social e dos signos). Esse balizamento analítico, em grande medida, resolve várias das dificuldades impostas tanto pela tradição da sociologia histórica (desenvolvida sobretudo por Krakauer e depois endossada e refigurada por Ferro) quanto pela tradição da história do cinema (da qual Sorlin jamais ousou distanciar-se). Enquanto o primeiro viés analítico privilegia a sociedade, o segundo inclina-se para o estudo de séries fílmicas compreendidas, sobretudo por métodos semióticos.

A teoria bakhtiniana, por sua vez, funda-se na aceção de que há uma relação perpétua, dinâmica e dialética entre os sujeitos e objetos através da linguagem. A linguagem é um artifício que interliga os indivíduos entre si e com o mundo, em um constante movimento mediado pelos signos que, ao transitarem no vazio, abrem espaço para que cada sujeito deles se aproprie para preencher os seus “vácuos” particulares e, simultaneamente, colocarem a linguagem ressignificada e atualizada pela experiência individual novamente em movimento (BAKHTIN, 2006). Dessa forma, a suposição de que há um significado latente nas mídias audiovisuais, que pode ser resgatado por meio da intuição analítica e rigor metodológico, perde sustentação. Os filmes dialogam incessantemente com diversos outros enunciados e discursos, seja nos próprios veículos midiáticos, seja na cultura do cotidiano. A cada momento em que o filme é assistido em uma situação concreta, seu sentido fica tensionado entre a confirmação do já dado (os sentidos socialmente estabilizados) e as transformações semânticas marcada pela experiência.

Enquanto a sociologia histórica endossada por Ferro tendia a absolutizar a relação entre determinadas recorrências estéticas e as inclinações sociais, políticas e ideológicas de determinada coletividade, portanto, para o filósofo russo as significações não estão contidas

no texto; elas se constroem no ato da enunciação, no acontecimento comunicativo concreto e, dessa forma, sempre se renovam (BAKHTIN, 1997). Complementarmente, o critério prescritivo-valorativo utilizado pelos autores franceses aludidos na heurística documental, que ressalta os filmes com pendor “artístico” ou “autoral” e exclui os filmes “populares e comerciais” é veementemente rejeitado pela filosofia da linguagem bakhtiniana. Nela, o valor de um texto (no caso, um filme) não pode ser dado aprioristicamente. Os enunciados se formam na comunicação “da vida”, a partir do entendimento entre os interlocutores. Só há enunciado quando há interação e responsividade. Caso contrário, resta-nos uma oração vazia, uma ruminância da forma linguística (BAKHTIN, 2006). Dessa forma, os filmes populares, confessadamente produzidos com o objetivo de alcançar o grande público, antes vistos como lixo cinematográfico, tornam-se recursos vitais para a compreensão de uma cultura. Ironicamente, o mesmo elemento que os tornava descartáveis e indesejáveis fez, no interior da teoria bakhtiniana, com que fossem resgatados do ostracismo – sua eficiência em comunicar-se com o público.

Na ambiência das cinematografias populares, as fórmulas de gênero (e os usos temáticos e estilísticos) que não conseguiam a adesão do público desapareciam, enquanto aquelas que se mostravam exitosas nas bilheterias rapidamente encorajavam a produção de diversas derivações. Em determinados ambientes saturados de filmes populares, como a Boca do Lixo paulistana na década de 1970, os *filoni* italianos no período que vai da segunda guerra até a década de 1980 ou, ainda, no *poverty row* de Hollywood após a Grande Depressão (os filmes B), o público ia ao cinema assistir àquilo que o agradava, que ia ao encontro das suas preferências. Se os filmes feitos a partir de determinada ‘fórmula’ mantivessem grande longevidade e fossem consumidos continuamente (como as chanchadas ou os *spaghetti westerns*), é porque o público extraía prazer daquilo, identificava-se com o que era exibido. Havia algo nessas produções, portanto, que impactava o público, sensibilizava seus anseios e angústias. Ele (o público), por sua vez, transformava o cinema em uma forma de exorcizá-las.

Essa relação inerente entre o cinema popular e a vida cotidiana do seu público o torna um lugar privilegiado de estudos. Para Bakhtin (2006), os signos têm um papel central na vida e no pensamento humano. Não há ideologia sem signo. Nas palavras dele,

O signo e a situação social estão indissolavelmente ligados. Ora, todo signo é ideológico. Os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela. A palavra é o signo ideológico por excelência; ela registra as menores variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a “ideologia do cotidiano”, que se exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas (BAKHTIN, 2006, p. 17).

A partir das premissas estabelecidas por Bakhtin, torna-se absurdo excluir um filme do espectro analítico do historiador por seu “oportunismo” ou sua vocação deliberadamente comercial. Tampouco é correto invalidar a pertinência de um filme pelo simples fato de ele não guardar afinidade imediata com a cultura que o produziu. Os filmes *Troia* (*Troy*, dir. Wolfgang Petersen, 2004), *300* (*300*, dir. Zack Snyder, 2006), *Cruzada* (*Kingdom of Heaven*, dir. Ridley Scott, 2005) e *Alexandre* (*Alexander* dir. Oliver Stone, 2005), reimaginaram culturas completamente distintas daquela que as representa (os Estados Unidos do séc. XXI). Nesses filmes os anacronismos são óbvios, a liberdade dos roteiros em relação às evidências documentais também é evidente; os códigos de gênero dos filmes de ação são utilizados abundantemente para garantir a adesão do público; a língua falada em todos – o inglês – provoca um distanciamento ainda maior entre a cultura representante e a cultura representada. Robert Stam (1992, p. 67) ressalta que cada cultura carrega consigo uma série de marcas associadas à articulação oral, expressão facial, códigos gestuais e movimentos corporais. Para ele, a dissociação entre a cultura representada e seu idioma “detona uma luta sutil entre códigos linguísticos e culturais, pois o enxerto de uma língua [...] engendra uma espécie de violência cultural”. Apesar disso, a filosofia da linguagem bakhtiniana assente com tranquilidade a incorporação desses filmes como legítimos para a análise.

Isso acontece porque eles são compreendidos em sua totalidade como enunciados concretos (o enunciado “vivo”) que, por meio de signos, permanecem em um processo de interação comunicativa não apenas com seu público, mas com todo o contexto que engendra a sua produção, consumo e existência (o “tema”). Dessa forma, ao considerarmos os filmes arrolados em conjunto, percebemos que no fundo da narrativa subjaz uma conotação que só é evidenciada quando consideramos: as relações de diálogo entre os filmes; o momento sócio-político em que esses filmes foram produzidos e consumidos pelo

público de cinema (diálogo com o meio social); os elementos culturais que estabelecem a mediação entre público e filme (diálogo com o público).

Essa conotação (apenas uma de várias outras possíveis) se revela como um embate constante entre o Ocidente – portador da virtude e destinado à vitória – e o Oriente – portador do vício e destinado à ruína. Em todos os filmes elencados, o passado é evocado como a constatação de que o Oriente, exótico e vicioso, sempre emerge como uma ameaça tirânica para o Ocidente, justo e ordeiro, que só se livrará do mal pelo uso da força. Não por acaso, os anos em que esses filmes chegaram aos cinemas coincidem com um momento delicado da política externa dos Estados Unidos, em que a resistência à ocupação no Oriente Médio e a escalada de mortes entre soldados americanos provocaram uma forte rejeição da população à guerra no Iraque.

Dessa forma, os filmes em questão, populares, anacrônicos e fortemente direcionados para as respostas somáticas do público (cenas de ação abundantes) se revelam como instrumentos de um discurso com um valor instrumental muito específico – a justificação da manutenção da guerra - quando inquiridos dentro dos pressupostos bakhtinianos. Para que isso ocorra, operações extremamente complexas de diálogo entre sujeitos, discursos e temporalidades acontecem. A evocação pedagógica do passado, o apelo a sensibilidades indelevelmente marcadas pela cultura - ódio, orgulho, justiça, honra – os códigos e signos verbais e não-verbais no interior de um gênero fílmico atestadamente eficiente em se comunicar com o público idealizado, a adequação dos temas narrados à estética do melodrama. Tudo isso contribui para a estereotipação do ‘Oriente’ como um não-lugar e seus habitantes como um não-povo.

Essa, contudo, é apenas uma leitura possível, condicionada sobretudo à concordância entre o momento/ambiente cultural em que os filmes foram produzidos e aquele em que foram assistidos; outra abordagem que podemos depreender da teoria bakhtiniana, embora na maioria das vezes não seja devidamente creditada, são os estudos da fortuna crítica de determinados filmes ou filmografias. Nesse modelo analítico, compreende-se a forma como determinado material midiático ou conjunto de materiais agrupados em séries (normalmente por tema, gênero ou autor) foram compreendidos, apropriados e interpretados em diferentes culturas, grupos sociais e temporalidades. Reconhece-se, nessa

abordagem, o caráter dialógico da constituição de sentido. Dessa forma, os audiovisuais não têm um sentido preso ao momento e contexto de sua produção, preservando a ‘essência’ de outro tempo. Antes disso, a interação entre filme e público possui sua própria historicidade, fazendo com que os sentidos atribuídos aos filmes também sejam dinâmicos e mutáveis.

Um bom exemplo dessa abordagem nos é oferecido por Carreiro (2011), ao historicizar a fortuna crítica dos faroestes italianos feitos por Sergio Leone, os *spaghetti westerns*, em um único veículo midiático: a revista francesa *Carriers du Cinema*. Carreiro nos aponta que nas primeiras críticas, publicadas a partir de 1966, os autores da revista utilizavam como critérios o argumento das raízes culturais e a valorização do realismo cinematográfico como aportes para a interpretação e avaliação dos filmes. Na edição número 184 da “Carriers” (1965), Brion destacava a superioridade de Leone em relação aos demais diretores ligados aos filmes de faroeste na Itália, mas condenava a representação gráfica da violência, responsável por uma alegada ‘degenerescência do gênero’. Bontemps, em edição de 1966 da revista, condenou a falta de critérios nas composições visuais, a violência gráfica automatizada e o histrionismo dos personagens de *Por uns Dólares a Mais (Per un dollaro in più, Sergio Leone, 1965)*, objetando o filme pela sua artificialidade.

Na edição número 200 da revista (1968) Sylvie Pierre adotou uma postura ambígua em relação ao filme *Três Homens em Conflito (Il Buono, Il Bruto, Il Cattivo, dir. Sergio Leone, 1966)*. O crítico francês em certos momentos reduziu o filme a um olhar europeu sobre a guerra civil norte-americana, que não adotou em nenhum momento o panfleto antimilitarista. Também mostrou-se reticente com o fato de Leone ter quebrado a função clássica do maniqueísmo no *western*. Porém, destacou a verossimilhança da direção de arte e a “brincadeira irônica” com os estereótipos de “bom”, “mau” e “feio”, congratulando o filme pelo intertexto paródico estabelecido com as convenções do gênero.

Em todos os casos, os autores teciam elogios pontuais a Leone (destacando-o dos demais diretores do subgênero) para, em seguida reprova-lo. Havia “algo interessante” nos filmes do diretor que agradava aos críticos, embora eles não conseguissem expor com precisão o que era. Somente em 1969 um texto de Daney sobre os filmes do diretor italiano conseguiu expor de forma convincente o que era, afinal, esse “algo interessante”: os filmes de Leone não dialogavam diretamente com o passado histórico a que os *westerns* aludiam e

fabulavam. Eles buscavam dialogar com o próprio gênero western, entrando “não mais em confronto direto com a realidade [...] mas com um gênero, uma tradição cinematográfica” (CARREIRO, 2011, p. 108). A percepção desses filmes como revisões críticas e conscientes de um gênero provocou uma forte mudança na postura dos críticos da revista durante os anos que se seguiram. Antes reprovados por sua artificialidade e pelo *kitsch*, os *spaghetti westerns* (particularmente os de Leone) passaram a ser saudados como a vanguarda de um meta-cinema que subvertia os códigos de um gênero não por ignorância, mas pela absoluta compreensão do seu sentido. A despeito disso, esses filmes eram produzidos e consumidos em um contexto absolutamente popular e comercial.

Sem as contribuições de Bakhtin (particularmente as reverberações de textos como ‘Marxismo e Filosofia da Linguagem’ nas obras de Iser e Jauss, ou ainda as abordagens de Raymond Williams e Jesus Martin-Barbero centradas no conceito de mediação) esse tipo de leitura dificilmente seria possível. Como se percebe pelo supraposto, o sentido e o valor dos *spaghetti westerns* - filmes extremamente populares e amplamente endossados pelo público, embora a crítica inicialmente os tenha rejeitado – foi se alterando ao longo das críticas da *Carriers du Cinema*. Essa alteração não tem nada de casuística. A cada nova crítica, a percepção dos filmes era reatualizada pelo diálogo com as críticas anteriores, novos filmes, novos critérios valorativos e analíticos e, ainda, pela adesão e aprovação maciça do público. Cada um desses elementos, na teoria bakhtiniana, é um enunciado que, pela própria dinâmica da linguagem, permanece em constante interação com outros enunciados. Conforme Stam,

Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal (...). Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende de outros; pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta (1992, p. 73).

Os filmes, as críticas e a interação imediata e concreta entre o público e os meios audiovisuais são impregnados de outros enunciados, atravessados por diversos discursos que com eles se relacionam o tempo todo, definindo de forma sempre renovada os sentidos. A interpretação e a significação dos filmes, portanto, jamais pode prescindir do que o autor

define como “tema”, a situação histórica, cultural, social e performática da enunciação. Na perspectiva bakhtiniana, o estudo da língua e das significações, antes de focalizar a *langue* (a linguagem como estrutura e/ou sistema de sinais e combinações entre eles) deve se voltar para a *parole* (as emissões concretas, a efetivação material desses sistemas) (BAKHTIN, 2006). Por isso, um terceiro elemento deve ser destacado na relação entre a filosofia da linguagem apresentada pelo autor e os estudos de cinema voltados para os filmes populares: a frequência.

Cristian Metz (1980), em sua abordagem psicanalítica da experiência cinematográfica, afirma que o tipo de relação entre cinema e público típico das salas de exibição é marcado pelo seu caráter negativo. Isso quer dizer que as exibições são organizadas de forma a suprimir todo tipo de intervenção à interação entre espectador e filme. Temos, portanto, uma sala silenciosa, absolutamente escura e com uma tela que ocupa a maior parte do campo de visão do espectador. Esses elementos funcionam como filtros da atenção ou minimizadores de ruídos, buscando garantir que o momento da enunciação será pouco afetado pelo ambiente, mantendo-se a prevalência da relação sujeito-filme. Porém, determinados ambientes típicos da exibição de cinematografias populares não possuíam essas características. Antes disso, eram extremamente agitados e voltados para a interação interindividual, bem como a manifestação espontânea da reação dos sujeitos aos filmes (risadas, xingamentos, exclamações). Mais do que isso, os diretores e produtores voltados para esses lugares de exibição estavam cientes de que seus filmes concorriam com os “ruídos” performáticos do momento da exibição, adequando seus filmes a essa peculiaridade.

Na Itália, os filmes populares, denominados *filoni*, eram exibidos em cinemas populares de bairros operários e cidades campesinas chamados *terza visione* (cinemas de terceira exibição). O público típico desses filmes eram trabalhadores fabris e agricultores do sexo masculino que, após o expediente, iam ao cinema em busca de um entretenimento barato de fim de tarde, no qual não somente assistiam ao filme, mas também conversavam, interagiam entre si e bebiam vinho. A película, portanto, funcionava como pano de fundo para o entretenimento noturno. Por isso, os *filoni* tipicamente exibidos nessas salas (*giallo*, *commedia all'italiana*, *peplum*, *westerns*) utilizavam música alta, ruídos estridentes para

marcar os momentos importantes dos filmes, estrutura narrativa simples e redundante, apelo para imagens de nudez e violência. Os recursos estilísticos eram em grande parte, portanto, uma forma de o filme concorrer com o ambiente – ou adequar-se a ele.

O cinema *massala* de Bollywood, na Índia, tem como referente para a sua produção um modelo de frequência muito semelhante. As salas, superlotadas, são salpicadas por cadeiras comuns e pessoas em pé, tamanha a lotação dos cinemas. Os espectadores gritam, interagem com o filme, demonstram reprovação aos antagonistas com veemência e se emocionam sem as contenções típicas dos espaços públicos. Conforme apontam Horta e Carvalho, nesses filmes

Nenhum sabor pode sobressair: para cada pitada de drama há outra de comédia; para cada cena de ação, uma de romance. Sárís molhados pela chuva de monções intercalam piadas de crianças gorduchas e funerais de vítimas de câncer. Tão grande é a mistura de elementos que muitos críticos ocidentais não conseguem classificar os filmes indianos (2008, s.p.).

Tal como nos *filoni* italianos, a estrutura redundante e desmoderada do cinema *massala* não pode ser compreendida e interpretada sem o estudo do que Bakhtin denomina *parole* ou, em uma conceituação mais específica, o campo temático da enunciação. Caso isso ocorra, perde-se o vínculo imanente que amarra esses filmes à cultura que os produziu e os consome/consumiu, vínculo este provavelmente muito mais amalgamado às mais profundas ‘atitudes mentais’ do público médio do que as produções de qualidade, os cinemas de ruptura e as cinematografias autorais. Porém, para que essas relações sejam desvendadas, é necessário que o historiador dê um salto, cindindo com os maniqueísmos consolidados pela tradição da história do cinema e abrindo-se para as enormes possibilidades e potencialidades que os filmes populares apresentam para a historiografia.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês por Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2000.

CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez no spaghetti western: Estilo e narrativa na obra de Sérgio Leone*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

HORTA, Mauricio; CARVALHO, Paula. Bollywood. *Revista Superinteressante*. São Paulo. Ed. 248. Jan. 2008.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johanness Kretchmer. São Paulo, Edições 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo, Alameda Editorial, 2012.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SANTIAGO JR. Francisco das Chagas. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*. Ouro preto, n. 8, abril de 2012. PP. 151-173.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador. *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

SORLIN, Pierre. *Italian National Cinema: 1896-1996*. Nova York: Routledge, 2001.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford/ Nova York: Oxford University Press, 1977.

WILLIAMS, Raymond. Prefácio. in: *Television: Selected Writings*. London: Routledge, 1989.



A CONSTRUÇÃO DO CARÁTER CAIPIRA E SEUS REFLEXOS NA ESCRITA DA HISTORIOGRAFIA DE GOIÁS

Arnaldo Salustiano de Moura:

Mestre em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa
de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Goiás:
Territórios e povos tradicionais do cerrado.
Email: arnaldosalu@bol.com.br



Caipira, sertanejo,
literatura, preconceito
representação

RESUMO: O presente artigo analisa a não utilização da palavra “caipira” nos textos literários e acadêmicos e o uso correto ou incorreto de palavras correlatas em substituição. Analisa também a construção ideológica do significado da palavra caipira, buscando explicações para a existência ou não do preconceito e as possíveis consequências deste na identificação dos goianos com a cultura do estado.

CONSTRUCTION OF CHARACTER CAIPIRA -And his reflections on writing the historiography of Goiás

Caipira, sertanejo,
literature, prejudice
representation

ABSTRACT: This article analyzes the non-use of the word "caipira" in literary and academic texts and correct or incorrect use of related words to replace the word “caipira”. It also analyzes the ideological construction of the meaning of the word “caipira”, seeking explanations for the presence or absence of prejudice and the possible consequences of the identification of *goianos* with the state culture.



Envio: 02/08/2015 ◆ Aceite: 14/11/2015

INTRODUÇÃO

Quando definimos a cultura caipira como nosso objeto de estudo, observando as fontes, que ao contrário do que imaginávamos, é vasta, logo percebemos um fato que muito nos incomodou: tanto na literatura como na produção acadêmica existente, a palavra “caipira” pouco aparece. Mais tarde compreendemos que o uso da palavra foi inibido, e que ao invés da palavra “caipira” buscou-se a utilização de outros nomes, sendo que para isso, os autores não tiveram dificuldades, uma vez que sinônimos existem muitos:

Caipira: “ (sin.) sendo alguns regionais: araruama, baba quara, babeco, baiano, baiquara, beira-corgo, beiradeiro, biriba ou biriva, botocado, bruaqueiro, caapora, **caboclo**, caburá, cafumango, caiçara, cambembe, camisa, canguaí, canguçu. capa-bode, **capiau**, capicongo, capuava, capurreiro. casaca, casacudo, casca-grossa, catatuá, catimbá, catrumano, chapadeiro, curau, curumba, groteiro, guasca, **jeça**, mambira, mandi ou mandim, mandioqueiro, manojuca, maratimba, mateiro, **matuto**, mixanga, mixuango ou muxuango, mococongo, moqueta, mucufo, pé-duro, pé-no-chão, pioca, piraguara, piraquara, quejeiro, restingueiro, **roceiro**, saquarema. **sertanejo**, sitiano, tabaréu, tapiocano, urumbeba ou urumbeva ..”. Ferreira , 1986.

Os nomes que aparecem em destaque na lista acima são os mais utilizados em substituição à palavra “caipira”, tanto na literatura quanto no texto acadêmico, mas outros como: camponês, campesino, homem do campo, agricultor, rural, gente do campo, rústico, habitante do interior e interiorano também são muito usados.

Podemos entender o gesto de substituição da palavra como uma provável ocultação do sujeito, da representação mental que o autor tinha do caipira, e na maioria das vezes esta troca de palavras não significa prejuízo na qualidade do texto. É difícil apontar as vezes em que isso ocorreu propositadamente, inconscientemente, por pudor, excesso de zelo cientificista ou se por preconceito mesmo. Mas não é esta nossa intenção.

O que chamamos de excesso de zelo cientificista seria o caso, por exemplo, do autor que lida com um determinado conceito de sertão, e que por isso denomine o sujeito de sua narrativa “obrigatoriamente” de sertanejo, mesmo que seja óbvia sua intenção, ou a necessidade de falar do caipira. Pode ocorrer ainda, pela não identificação do autor com teorias que afirmam a existência de um “povo caipira” ou uma “cultura caipira”.

O uso da palavra “sertanejo” em substituição da palavra “caipira” talvez seja a que ocorre mais frequentemente. O que diante do exposto por Amado (1995. p. 145, 151), é absolutamente compreensível, pois, além da abundante produção literária, “a pintura, o teatro, a música, revistas, jornais, rádios, e também a televisão” se ocuparam do tema Sertão, “Talvez nenhuma outra categoria, no Brasil, tenha sido construída por meios tão diversos” (AMADO, 1995 P.145). Até meados do século XIX, sertão designava as áreas indomadas, afastadas do litoral, “terras sem fé, lei ou rei, habitadas por índios e animais”, para depois passar a ter uma nova significação, onde o enunciante a partir de qualquer lugar do território poderia apontar sertões como sendo “espaços desconhecidos, isolados, perigosos, dominados pela natureza bruta, e habitados por bárbaros, hereges infiéis, onde não haviam chegado as benesses da religião, da civilização e da cultura”. Desta forma, poderia ser o sertão do Ceará, Amazonas, Santa Catarina, Paraná, São Paulo ou o sertão de Goiás. Se o habitante do sertão é o sertanejo, teoricamente, estaria justificado o uso da palavra “sertanejo”, também com sua carga de sentidos negativos, em substituição da palavra “caipira”. Em muitos casos sim, em outros não.

Descartados os casos de convicção teórica, supomos que muitas vezes isso ocorra mesmo por falta de conhecimento ou por preconceito, velado ou inconsciente. Sem a necessidade de classificar estes casos de ocultação, veremos como e porque isso ocorreu.

Nossas observações neste texto, partem do pressuposto de que existe um sujeito histórico devidamente identificado, possuidor de um modo de vida e de uma cultura específicos, que tem territorialidade, tem linguagem e um dialeto característico a quem foi dado o nome de caipira.

Antônio Candido (1975), e Darcy Ribeiro (1986), descrevem detalhadamente o processo em que se deu a ocupação do território que chamam de Paulistânea, compreendido pelos estados de São Paulo e Goiás na sua totalidade e parte dos estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Paraná e Rio de Janeiro e no qual se originou e se reproduziu a Cultura Caipira.¹

¹ Amadeu Amaral, Cornélio Pires, Carlos R; Brandão, entre outros, também afirmam o caipira e sua cultura

Em “O Povo Brasileiro”, Darcy Ribeiro distingue, culturalmente, o sertanejo do caipira. Ali existem o “Brasil Caipira” (RIBEIRO 1986, p.329) e o “Brasil Sertanejo”² (Idem p.306). Suas origens, historicidade, modos de vida e região de abrangência seriam diferentes (idem p. 307, 346). Resumidamente, o primeiro surge da ocupação do centro sul do país e sua historicidade relaciona-se ao avanço leste oeste dos paulistas e à atividade mineradora, o segundo relaciona-se à ocupação do agreste nordestino por meio de uma “economia pastoril associada originalmente a uma produção açucareira” (ibidem, p.307). Desta forma, referir-se ao vaqueiro do sertão de Pernambuco como “caipira” ou ao lavrador dos cerrados de Goiás como “sertanejo” incorreria em erro.

No entanto, tais práticas de tão recorrentes são assimiladas sem estranhamento, ao ponto de a música nascida no seio da cultura caipira ter recebido o nome de “música sertaneja”³.

Na literatura, esta prática também é muito comum, provavelmente a existência de muitas obras produzidas tendo o nordeste como cenário, e sertanejos como personagens⁴, tenha influenciado os autores das primeiras produções da literatura regional de temática caipira⁵, em que o sujeito dos enredos apesar de utilizarem o dialeto caipira nos diálogos, ter como cenário as paisagens do cerrado ou do interior paulista e reproduzirem a cultura caipira em suas ações, eram chamados de caboclo, sertanejo, roceiro etc⁶.

Um bom exemplo é o conto “A enxada” de Bernardo Elis, conto publicado no livro “Veranico de Janeiro” de 1966, que conta a triste história do caipira Piano, lavrador sob o regime de meação. Elementos do texto como a figura do coronel, o papo que Piano carrega (o bócio), e a lage no piso das ruas, colocam a ação na primeira metade do século XX, em Pirenópolis ou Corumbá. O conto descreve o contexto de pobreza e exploração a que

² Descreve também o “Brasil Crioulo”, o “Brasil Caboclo” e o “Brasil Sulista”

³ Atualmente tem-se usado a denominação de “música sertaneja” para o estilo modernizado, carregado de outras influências, e de “música caipira” ou “de raiz” para as de estilo e temas mais tradicionais.

⁴ Alguns autores da Primeira fase do regionalismo no fim do Sec. XIX: José de Alencar, “O Sertanejo”; Franklin Távora, “O Matuto”; Afonso Arinos, “Pelo Sertão”; Bernardo Guimarães, “O Ermitão de Muquem”; Euclides da Cunha “Os Sertões (sobre Canudos) já no começo do Sec. XX.

⁵ Alguns Regionalistas com temática caipira no sec. XX: Monteiro Lobato “Urupês” (1918); Guimarães Rosa “Grande Sertão Veredas”(1956); e em Goiás: Hugo de Carvalho Ramos, “Tropas e boiadas” (1917); além das obras de Bernardo Elis, Carmo Bernardes e Bariani Ortencio.

⁶ Exceção a Waldomiro Silveira, “Os caboclos” (1920) no qual narra causos do caipira paulista; e Cornélio Pires, “Musa Caipira” (1910), “Quem conta um conto” (1916), “Conversas ao pé do fogo” (1921) entre outros livros em que enaltece o caipira e sua cultura.

os caipiras eram obrigados, utiliza muito do dialeto caipira, ao ponto de na edição “Seleta Bernardo Elis” (1991), o conto com vinte e seis páginas aparecer com três páginas e meia de glossário com sessenta e nove notas. Em “A enxada” Elis classifica o personagem Piano de “camarada”, pois eram assim chamados os trabalhadores em sua condição. Mas ao narrar um cochicho entre ele e a mulher, Elis o chama de “roceiro”: “As palavras eram comidas... restando apenas o miolo. Para alguém que não fosse *roceiro* as palavras seriam ininteligíveis” (ELIS, 1991, p.97). No fim do conto descrevendo o movimento na cidade por conta da Festa do Divino (festa do catolicismo popular típica da cultura caipira), apresenta outros personagens também como roceiros: “a *roceirama* entupindo as salas,... agachados pelas cuzinhas, pelos quintais...”, “Cada *roceirão* de pé mais grosso que casco de boi, camisa de banda de fora das calças, facão jacaré na cintura.”, (idem, p.104) “... e chamava para a porta da igreja a meninada *roceira*...” (ibidem, p. 105), usa também outro nome, este, pouco utilizado: (o comerciante) “atendendo o *queijeiro*⁷ molengo e inzoneiro, que gastava duas horas para comprar um carretel de linha...” (ibidem, p104) . Os grifos são nossos.

Não resta dúvida durante a leitura, de que Elis fala de caipiras goianos, mas a palavra não aparece. Temos uma hipótese que pode justificar: Bernardo Elis manteve contato desde os anos quarenta com vários autores do eixo Rio-São Paulo, entre os quais Aurélio Buarque de Holanda, Mário de Andrade e com Monteiro Lobato. Elis estava a par das recentes discussões deste último acerca do caipira (que veremos mais adiante). Supomos que este possa ter sido um motivo para que evitasse a palavra.

Outro caso que vale a pena citar, este, um texto acadêmico, é o da página vinte e nove do livro de Oliveira (2013), “Chacinas, combates & massacres: medo e violência em Goiás”. Nesta única página, parte do texto em que trata do medo da polícia e dos revoltosos em Goiás, o autor usa a palavra “caipira” e “rural” uma vez, e a palavra “sertanejo” quatro vezes. Vejamos:

O autor inicia o texto citando aquele que temos hoje, como um ícone da cultura caipira goiana, Geraldinho Nogueira : “um pequeno sitiante do município de Bela Vista que contava causos num *dialeto rural*...” (OLIVEIRA, 2013 p.26). Diz que em “O caso da bicicleta, relata numa autêntica *linguagem caipira*, as suas desventuras...” (idem, p.26), que o modo

⁷ Cf. Dicionário Aurélio: *Queijeiro* .S.m. 1. Fabricante e/ou vendedor de queijos. 2.Bras., GO. *CAIPIRA*.

de pensar de Geraldinho, é “uma fonte para se compreender o *modo de pensar sertanejo*” (ibidem, p.26), que no conto de Bernardo Elis, A enxada, “nota-se a ojeriza dos *sertanejos* aos policiais. ” (Ib, p.26), que em Santa Rita, de Carmo Bernardes “fica patente a desconfiança do *sertanejo* em relação aos policiais. ” (Ib, p.26), que certa feita... “os *sertanejos* aproveitam a ocasião para conseguir carne de caça.” (Ib, p.26). Os grifos são nossos.

Em 1920 Amadeu Amaral escreveu o seu “Dialecto Caipira” e na introdução diz que “É de todos sabido que o nosso falar caipira – bastante característico para ser notado pelos mais desprevenidos como um sistema distinto e inconfundível – dominava em absoluto a grande maioria da população...”(AMARAL, 1920 p.11) e referindo-se ao interior de São Paulo da passagem do sec. XIX para o XX afirma que “o caipirismo não existia apenas na linguagem, mas em todas as manifestações da nossa vida provinciana.”(Idem p.11); Assim era o Geraldinho: um caipira! Se o próprio Oliveira afirma que a linguagem de Geraldinho era caipira, porque dizer que utilizava um dialeto rural? Aliás, se tomarmos a palavra “rural” em oposição à palavra “urbano”, o termo *dialeto rural* ou não existe ou pode ser utilizado para todas as áreas não urbanas, de qualquer recanto. Quanto a Geraldinho refletir o modo de pensar sertanejo, nos soa como se um retirante da seca no Ceará pudesse refletir o modo de pensar caipira.

Como vimos, Bernardo Elis no conto “A enxada” usa termos como roceiro e queijeiro para falar de seus personagens que vemos como caipiras. Não usa nenhuma vez a palavra sertanejo. Para Oliveira, quem sente ojeriza aos policiais em “A enxada” e desconfiança em relação aos policiais em “Santa Rita”, são sertanejos. Como já foi dito, não é nossa intenção descobrir motivos ocultos, mas no caso específico de “A enxada”, o autor ou preferiu ver o sertanejo nos personagens, ou não quis ver o caipira, ou simplesmente não viu.

Nossas observações em nada comprometem a qualidade dos dois textos citados. A enxada continuará sendo um clássico da literatura goiana e nacional, e o texto de Oliveira continuará sendo uma excelente análise do medo em Goiás, aceita e aclamada por toda academia. Mas a ausência da palavra caipira, continua nos incomodando.

Pois aquele que em Pires, Candido, Ribeiro, e Brandão é o sujeito da História (o que desbrava sertões, ocupa terras, planta, colhe, canta, festeja, cria um modo de vida, uma nova cultura), praticamente desaparece nos textos citados e em muitos outros. Ele é vencido pelas forças a que foi e ainda é exposto: a das elites latifundiárias, do avanço da modernização e do preconceito. Fica somente o lavrador, o homem do campo, o camarada, o roceiro. A designação “caipira” passa a ser citada, na maioria das obras, como adjetivo, o próprio Brandão usa muito “o lavrador caipira”, “o camponês caipira” (BRANDÃO, 1983), mas em outros autores, quase sempre o sentido é depreciativo mesmo.

ORIGENS DA CONSTRUÇÃO

O caipira sempre existiu no Brasil! A palavra pelo menos. Isso se considerarmos, como supõe Cornélio Pires, que pode ser esta, uma variante da palavra “caapiara” que em tupi-guarani significa lavrador, o que caipira, também significa.

O Dicionário Aurélio define o verbete “Caipira” como substantivo: “Habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívio e modos rústicos e canhestros”, mas também como adjetivo: “Diz-se do indivíduo sem traquejo social, cafona, casca grossa.” (FERREIRA, p.314).

Ferreira insinua que não são todos os do campo que são caipiras, a palavra “particularmente” distingue os que têm instrução. Seriam caipiras somente os que não têm instrução, os que não têm traquejo social, são desajeitados ou desengonçados (canhestros) e que por isso podem ser chamados também de cafona e casca grossa.

No Dicionário Ilustrado Lello, Caipira é: “Avarento. Nome depreciativo,... homem do mato, rústico, labrego”, (Lello, 1966. P.190), O que é significativo, uma vez que se trata de um dicionário editado em Portugal em 1966. Em tempo: labrego, segundo o dicionário Aurélio, quer dizer malcriado, grosseiro.

O dicionário Priberan, na internet (<http://www.priberam.pt/dlpo> Acesso dia 08 jul 2016), que pelo sufixo “.pt” de seu endereço, também deve ser de origem portuguesa, diz que existem definições no Brasil e em Portugal e que também existem definições depreciativas, como abaixo:

Caipira

(origem controversa, talvez do tupi) adj. 2 g. s. 2 g.

1. [Brasil]. Que ou quem mora no campo, na roça. = MATUTO, ROCEIRO
2. [Brasil, depreciativo] Que ou quem tem modos considerados rústicos, simples, grosseiros ou incultos. = CAPIAU, JECA, MATUTO, ROCEIRO, TABARÉU
3. [Brasil, depreciativo] Que ou quem revela falta de requinte ou de bom gosto. = BREGA, CAFONA, MATUTO, PROVINCIANO
4. [Brasil] Que ou quem é tímido, pouco sociável. = ACANHADO, MATUTO, TABARÉU
5. [Brasil] Que é próprio ou típico do campo, da roça. = MATUTO, ROCEIRO
6. [Brasil] Que é relativo a festa junina.
7. [Portugal: Minho] Avarento, sovina.

O que teria ocorrido através dos tempos para que uma palavra definidora do homem que trabalha a terra em uma determinada região, passasse a ter tantos outros significados?

Podemos observar claramente, que houve um processo de degradação no significado da palavra, e se quisermos observar este processo mais de perto teremos que nos aproximar do sujeito, do indivíduo que “carrega esta pecha” e também do “outro” que lhe imputou esta. Pois como bem o disse Brandão:

... o caipira sai como o viu e pensou uma gente letrada e urbana. Por isso, comparado com o cidadão, o cidadão livre do trabalho com a terra, o caipira sai dito pelo que não é e adjetivado pelo que não tem. Ele é ponto por ponto a face negada do homem burguês e se define pelas caricaturas que de longe a cidade faz dele, para estabelecer, através da própria diferença entre um tipo de pessoa e a outra, a sua grandeza. (BRANDÃO, 1983 p.04)

Um dos primeiros registros dessa gente letrada e urbana que viu o caipira é o de Auguste de Saint Hilaire, um botânico francês, um cientista europeu que veio ao Brasil a convite da Família Real na primeira metade do sec. XIX. O caipira não era, absolutamente, seu objeto de estudo, mas pelas suas andanças pelos sertões, ele os via: “Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu quiçá cem exemplos dessa estúpida indolência...” (SAINT HILAIRE). Na capital da Província, na cidade de São Paulo, lá estavam eles: “seu andar é pesado, e tem o ar simplório e acanhado. Pelos mesmos tem os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela alcunha injuriosa de caipiras...” (idem),

Saint Hilaire diz que caipira seria uma “alrunha”, um apelido depreciativo, porque deriva de curupira, um “demônio malfazejo que habita as florestas”(idem). Para Ortêncio (1983 p.139) o Curupira é um “Duende do Sertão”. Para Ferreira (1986 p.513) o Curupira é um “ente fantástico que habita as matas, um índio que tem os pés virados para trás” e Duende “é um ente fantástico que aparece a noite fazendo travessuras” (idem p.613). Sabemos das versões e mudanças a que estão sujeitos o conto popular e o folclore. A história do Curupira de hoje em Goiás provavelmente não é a mesma história contada na pequena cidade de São Paulo do começo do sec. XIX, e as pessoas que passaram as informações a Saint Hilaire, podiam relacionar o caipira ao curupira simplesmente porque os dois habitavam as matas. O resto pode ter nascido de suas próprias observações. Carregado das lembranças do camponês francês, Saint Hilaire olha para o caipira, faz comparações e registra suas impressões: “... homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo. ” (X FACTOR BRASIL 13). Quando se vê obrigado a procurar abrigo em uma cabana caipira, despreza o que vê: “admirei-me da desordem e da imundície reinantes na mesma... a indumentária dos pobres habitantes de Rio das Pedras era tão imunda quanto suas cabanas... à indolência juntam eles, geralmente, a idiotice e a impolidez...”(idem, p. 35). E tem mais:

Muitos dentre eles eram desfigurados por enorme papo. As mulheres tinham os cabelos desgrenhados e o rosto e o peito cobertos de sujeira; as crianças pareciam enfermas e eram tristes e apáticas; os homens eram abobados e estúpidos. Parece que esses infelizes tinham muita preguiça para o trabalho, só cultivando o estritamente necessário à satisfação das próprias necessidades, e a seca do ano anterior levou ao cúmulo a sua miséria. Quase por toda a pane me pediam esmola; desde que me encontrava no Brasil, não presenciara em pane alguma tamanha pobreza. (Ibidem, p. 35)

No início do século vinte, três vezes se erguem em defesa do caipira: Waldomiro Silveira com “O mundo Caboclo” (1920), Amadeu Amaral com “Dialecto Caipira” (1920) E Cornélio Pires que “ realizava, desde 1910, tournées pelo interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás com o grupo musical Turma dos Caipiras que entoava cantigas e contava anedotas sobre o cotidiano caipira. Pires também publicou inúmeros livros, entre eles “Musa Caipira” (1910), “Quem conta um conto” (1916), “Conversas ao pé do fogo”

(1921), em todas as suas outras obras, procurou divulgar a cultura caipira identificada na região de Tietê (São Paulo), o modo de vida do caipira, e a riqueza de seu linguajar.

Em 1914 Monteiro Lobato desiludido com a atividade agrícola em uma fazenda que havia herdado do avô em Taubaté, publica no Jornal O Estado de São Paulo, o artigo intitulado “Velha Praga” em que despeja toda sua frustração sobre o caipira, que no texto ele chama de caboclo. Mais tarde o artigo faria parte do livro *Urupês*.

Carlos Rodrigues Brandão resume o pensamento de Lobato:

o caipira paulista típico é um sujeito ainda mais desgraçado do que o de Saint-Hilaire. Ele coexiste com o atraso, de quem não é vítima, mas produtor, com a coivara, a doença e a absoluta ignorância. Coexiste com o rancho de sapé aos pedaços e com a reprodução da miséria. É um destruidor da natureza e este parece a Monteiro Lobato ser o único trabalho que ele realiza com proveito e eficácia (BRANDÃO, 1983).

Lobato estigmatizou o caipira, chamou-o de “piolho da terra”, diz que é “uma quantidade negativa” e o acusa de preguiça, de nomadismo, de destruição da natureza e por fim o batiza com um nome que se tornará um sinônimo de caipira: Jeca-Tatu. Carregado de toda a visão negativa de Lobato, “Jeca Tatu” se tornou, utilizando as palavras de Saint Hilaire, a “alcunha injuriosa”. Cornélio Pires, em defesa do caipira, brada que:

O nosso caipira tem sido vítima de alguns escritores patricios, que não vacilam em deprimir o menos poderoso dos homens sem conhecimento direto do assunto, baseado em rápidas observações sobre mumbavas e agregados (...) certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o todo pela parte, justamente a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, idiota e nhampan (PIRES, 1987, P.3).

Quatro anos depois de ter criado o Jeca, influenciado por teorias higienistas, Lobato volta atrás, e agora descobre que a apatia do caipira tinha sua origem em problemas de saúde, advindas de grandes problemas nacionais como o subdesenvolvimento, a fome e a exclusão social. Em 1920 cria a história de Jeca Tatuzinho, que em 1924 passa a ser distribuída sob a forma de folheto para a campanha publicitária do Biotônico Fontoura. Vale a pena reproduzir alguns trechos do folheto (disponível em

<http://historianovest.blogspot.com.br/2010/11/monteiro-lobato-jeca-tatuzinho.html>,
acessado em 15.06.2016):

Jeca Tatu era um pobre caboclo que morava no mato, numa casinha de sapé. Vivia na maior pobreza, em companhia da mulher, muito magra e feia, e de vários filhinhos pálidos e tristes. Jeca Tatu passava os dias de cócoras, pitando enormes cigarrões de palha, (...): - Que grandessíssimo preguiçoso! (...) Além de vadio, bêbado. (...) - Que criatura imprestável!

Jeca só queria beber pinga e espichar-se ao sol, no terreiro. Ali ficava horas, com o cachorrinho rente, cochilando. A vida que rodasse, o mato que crescesse na roça, a casa que caísse. Jeca não queria saber de nada. Trabalhar não era com ele. (...) - Além de preguiçoso, bêbado; e além de bêbado, idiota, era o que todos diziam.

Jeca então é diagnosticado, remediado e curado: “Pois é isso, São Jeca, e daqui por diante não duvide mais do que disser a Ciência. - Nunca mais!”. Jeca era um novo homem, a preguiça foi embora e o sítio progrediu:

Jeca parecia um doido. Só pensava em melhoramentos, progressos, coisas americanas. (...) quero dar um exemplo a esta caipirada bronca. (...) Jeca aprendeu a ler e escrever e até a falar inglês: O Jeca só fala inglês agora. Não diz porco; é pig. Não diz galinha; é hen..., (...) - Quem o viu e quem o vê! Nem parece o mesmo. Está um "estranja" legítimo, até na fala”.

Tudo ali era por meio do rádio e da eletricidade. Jeca, de dentro do seu escritório, tocava num botão e o cocho do chiqueiro se enchia automaticamente de rações muito bem dosadas. Tocava outro botão e um repuxo de milho atraía todo o galinham!... Suas roças eram ligadas por telefones. Da cadeira de balanço na varanda, ele dava ordens aos feitores, lá longe. Chegou a mandar buscar nos Estados Unidos um aparelho de televisão.

Mesmo que Lobato reconheça que o caipira não era assim, que ele estava assim, na história primeiramente, ele reafirma sua visão de “Velha Praga”: O caipira na pessoa do Jeca Tatuzinho, mesmo que por doença, é preguiçoso, vadio, imprestável, bêbado e idiota. O que Lobato prega é a cura do povo caipira, a transformação dos caipiras em “estranjas”, mais do que isso: Lobato propõe a cura do mundo caipira.

O folheto era distribuído gratuitamente em farmácias e armazéns onde o Biotônico era vendido. Nas comemorações dos 100 anos do nascimento de Lobato, completaram 100 milhões de exemplares publicados do Jeca Tatuzinho (Idem). Foi considerada “à obra-prima da comunicação persuasiva de caráter educativo, plenamente

enquadrada na missão social agregada ao marketing e à propaganda"(ibidem). Diante da grandiosidade dos números desta campanha que não serviu somente para vender o Biotônico, os quarenta anos de atividade literária e artística de Cornélio Pires, defendendo e enaltecendo o caipira, se torna muito pouco.

A modernização da sociedade, tanto na cidade quanto no campo, a popularização dos meios de comunicação e transporte, o “nascimento” das cidades planejadas no cerrado, e o crescimento de outras tantas sem planejamento algum, os movimentos de migração, entre outros fatores (inclusive o folheto do Lobato), causaram forte impacto no universo da cultura caipira, e conseqüentemente, muitas transformações.

Desde a apresentação da tese de doutorado de Antônio Candido, “Os Parceiros do Rio Bonito” em 1954, (o livro só foi publicado em 1964), o caipira (com sua diversidade de nomes) aparece muito como objeto em estudos academicos.

CAIPIRA: REPRESENTAÇÕES E A CONSTRUÇÃO DO SIGNIFICADO:

Dissemos no início que entendemos o gesto de substituição da palavra como uma possível ocultação do sujeito, da representação mental que o autor tem do caipira no momento da escrita. Brandão (1983) inicia “Os caipiras de São Paulo” com uma pergunta:

“Camponês”, “caboclo”, “caipira”, “roceiro”, “sertanejo”, “capiáu”... com que nomes e símbolos reais ou ilusórios essa gente rural dos sertões de ontem e de agora habita o seu imaginário e o meu, leitor? Que homem caipira real existiu e existe ainda hoje em São Paulo e que personagem dele há dentro de cada um de nós?”

Que nomes ou símbolos habitavam o imaginário de Lobato quando criou o Jeca? Ou o de Saint Hilaire quando escrevia seus relatórios de viagem? Ou o de Pires quando escreveu seus livros?

Numa sociedade multimidiática como a que vivemos, com a quantidade de informações a que somos submetidos, quando juntamos as letras e a palavra “CAIPIRA” surge, muitas imagens emergem de nossa memória: Interior, fogão de lenha, roça, Mazzaropi, simplicidade, terra arada, comidas gostosas, fé, estrada de terra, porteira, Chico

bento, fazenda, festa junina, cachaça, o jeito diferente de falar, carro de boi, Nelson da Capitinga, botina, viola, festas, Nilton Pinto e Tom Carvalho, catira, enxada, milho verde, Geraldinho, cavalo, pescaria, etc. Até aqui, propositadamente, confessamos, coisas e pessoas boas, alegres, engraçadas, poéticas, gostosas que compõem o universo cultural do caipira. Alguns personagens são até caricatos, exagerados aqui e ali, mas já foram incorporados ao imaginário popular

Mas experiências pessoais e informações podem trazer outras imagens: Jeca Tatu, pobreza, isolamento, ignorância, exclusão, doença, cachaça/alcoolismo, preguiça, sujeira, feiura, idiotice, impolidez, miséria, submissão, atraso, nomadismo, fome, falta de higiene, ridículo, inútil, vadiagem, indolência, etc... A maioria destes nomes e símbolos possivelmente emergiram no imaginário de Saint Hilaire e Lobato. O caipira que nasce a partir desses signos é um pária de quem as pessoas querem se afastar. Melhor nem dizer o nome, alguns diriam. E assim fazem.

Disseram se tratar de áreas isoladas, que eram vazios demográficos os locais escolhidos para a instalação de colônias agrícolas em Goiás, para a construção de Goiânia ou Brasília ou para a construção de hidrelétricas cujos lagos fizeram submergir enormes áreas. Os caipiras lavradores ali instalados, as vezes por gerações, realmente pouco ou nada representam para eles. Makowiecky (2003, p. 5), seja citando Pesavento, que afirma que “imaginário é um sistema de ideias e imagens de representações coletivas que os homens, em todas as épocas, construiram para si, dando sentido ao mundo” ou afirmando que “as representações objetuais, expressas em coisas ou atos, são produtos de estratégias de interesse e manipulação” (idem), nos ajuda a compreender este “fenômeno” de esquecimento destas populações.

No decorrer do século vinte, muitos foram os que trabalharam na construção (ou desconstrução) da imagem do caipira, de modo que aprendemos a reconhecer o caipira como descrevem os dicionários, pintam os quadros, relatam os livros e exibem os filmes. Autores mais recentes também aprenderam assim, e conseguiram produzir importantes estudos históricos, geográficos, culturais, sociológicos, etc. tratando de assuntos como a posse da terra, conflitos regionais, fronteira, latifúndio, cultura, música, e até do cotidiano caipira... sem utilizar, como vimos, uma única vez a palavra caipira.

Ratificamos que isso não desmerece nem desqualifica, na maior parte das vezes, a produção, seja literária ou acadêmica. Mas sugere ou revela, senão o desconhecimento, ou o tal pudor, ou excesso de zelo cientificista, ou o que seria pior, o preconceito.

Não precisamos a esta altura do texto, “fazer de conta” que sentimentos como o preconceito em relação ao caipira não existem. Leite diz que em todas as pessoas “parece possível distinguir duas tendências fundamentais na reação ao grupo estranho: uma de admiração e aceitação e outra de desprezo e recusa” (LEITE. 1969, p.11).

Seria normal diante do estranho, as reações de medo, repugnância e asco, como a que sentimos diante de alimentos exóticos. E os motivos desta resistência podem ser de caráter estético ou intelectual (idem, pg.12). Leite afirma também que essas tendências, quando acentuadas, dão início a um processo de xenofilia (desprezo por seus padrões e afirmação dos padrões do grupo estranho) ou de xenofobia (rejeição total aos padrões do grupo estranho) (idem, p.13).

A cultura caipira nascida em um contexto de isolamento, frente ao estranho mundo moderno, vive em contínuo, lento e intenso processo de adaptação e transformação. E não poderia ser diferente, pois um caipira que rejeite os padrões opostos, estará condenado a um estado de desajustamento social; por outro lado a xenofilia para o caipira, o tornaria infeliz e talvez, rejeitado pelos dois grupos.

Citando George P. Murdock, Leite conta que quando em processo de adaptação, um grupo comete desvios em relação aos padrões estabelecidos. O desvio, então, é considerado errado ou criminoso. E com a reincidência dos erros, finalmente, num processo de etnocentrismo ou autoritarismo, este grupo é considerado perverso, imoral (LEITE. 1969 p.17).

Sem chegar a usar de termos tão extremados, o processo descrito se assemelha a adaptação do caipira ao mundo moderno e cheio de regras das cidades, e à dificuldade de aceitação que sofre.

Por sua vez, o indivíduo urbano diante do caipira (o estranho), também reage. Alguns aceitam, outros poucos admiram, mas muitos reagem como Saint Hilaire. Como se estivessem frente a um alimento exótico. Muito fora dos padrões.

Nina Rodrigues, um teórico do preconceito racial no começo do século XX, sustentado pelo determinismo biológico aceito pela ciência da época, afirmava que os defeitos “de nossos mestiços, são um legado de seus maiores (...) os mestiços de selvagens (muitos caipiras por essa época eram mestiços de índios) são capazes de inteligência desenvolvida, mas são fracos, indolentes e imprevidentes” (LEITE. 1965 p.217). Cabe aqui um “causo”:

Um articulista do Jornal A REDE, de Goiânia, criticando um pré-candidato que na festa de filiação partidária, tocou um berrante, comentou: “o eleitor vai se *envergonhar* de votar nele, ... *Ninguém é evitável por ser caipira*. O problema de Junior não é a *Jequice*, é a *jeguice*. *As pessoas se apiedam do Jeca*, mas evitam o jegue. *Até os caipiras correm para longe de algum caipira que precisa do seu voto ... Até os jecas não votam em jeca. ... a burrice não é problema*, o erro é potencializa-la...

Os grifos são nossos e servem para evidenciar o extremo preconceito do autor em relação ao caipira. Ele ainda vê o caipira como Nina Rodrigues, ou como Lobato o pintou em Urupês. O artigo descreve o caipirismo do político, como se fosse um grande defeito, que as pessoas suportam socialmente, mas é inaceitável em políticos. Sugere enfim que o caipira, que o candidato incorpora, está potencializando a burrice.

O artigo termina dizendo que o político “contratou equipes de marketing de âmbito nacional e o máximo que conseguiu até agora foi se tornar uma piada”.

Isso nos lembra o caso do banco CAIXEGO, a extinta Caixa Econômica do Estado de Goiás que no seu auge, nos anos 80, encomendou uma campanha de final de ano. A agência então, colocou o caipira Geraldinho transmitindo as mensagens do Banco para os expectadores. Foi um grande sucesso na época, que acabou alavancando a carreira do finado e ainda famoso contador de causos.

São casos que me causam estranheza: Uma instituição financeira no seu auge, que opta pelo uso da imagem e da fala do caipira para se comunicar com sua clientela e um candidato milionário que deixa claro sua origem caipira... apesar de toda carga negativa que depositaram nesta figura.

A ciência moderna atesta que Nina Rodrigues estava errado e o caipira prova isso quando mesmo “aparentemente preso às tradições, são capazes de rápidas mudanças, embora continuem formalmente fiéis à tradição” (LEITE. 1965 p. 125)

Não obstante a já enunciada construção do preconceito, “a existência, (ainda hoje), da cultura caipira, já é uma prova da integração de traços da cultura primitiva com a cultura civilizada” (idem, p.121); Muito se deve ao fato de que, durante o Séc. XX, paralelamente aconteceu também um grande movimento apologético do caipira, na literatura e em todos os meios de comunicação, chegando na atualidade, a um ufanismo da identidade caipira, como o que ocorre em algumas regiões do interior do estado de São Paulo e Minas Gerais onde muitos se auto definem como caipira.

No estado de Goiás, apesar de campanhas como a realizada nos anos 80 pela AGI – Associação Goiana de Imprensa, e recentes vinhetas televisionadas pelo governo do Estado e pela TV Anhanguera, que como em uma busca de afirmação de identidade pregam uma tal “Goianidade”, utilizando-se de símbolos da modernidade ilustrados com elementos culturais do universo caipira goiano, somente em eventos e grupos pontuais o fenômeno se repete, mas acreditamos que ainda em pequena escala.

CONCLUSÃO

Ao final de nossas observações, percebemos que, apesar do Estado de Goiás compor a região da Paulistânea, descrita por vários autores como a região ocupada pelo tipo rural brasileiro a que se chamou de caipira, apesar de continuadas campanhas oficiais ou midiáticas de afirmação de identidade, a que chamam de “goianidade” e que se utiliza de símbolos da cultura caipira, verificamos que ainda existe uma certa dificuldade em aceitar, o que nos parece, sua identidade caipira, e acreditamos que isto talvez se deva a construção da imagem caricata e preconceituosa que fizeram do caipira.

A partir dos casos observados brevemente neste texto, concluímos que além das representações e ideologias existentes relacionadas à definição do caráter caipira, de forma negativa e preconceituosa, em grande parte, não representam uma autêntica e definitiva

imagem do caipira, e sim obstáculos a serem superados para que um povo, uma cultura se torne livre de preconceitos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AMADO, Janaina. *Nação, sertão e região*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos. vol.8, n.15, 1995. p.145, 151. In: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/169.pdf>. Acesso em 04 Out. 2005.
- AMARAL, Amadeu. *O Dialecto Caipira*. São Paulo: Casa Editora "O Livro". 1920
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. "Os caipiras de São Paulo". São Paulo: Brasiliense, 1983
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- ELIS, Bernardo. Seleta; organização de Gilberto Mendonça Teles; estudo e notas do Prof. Evanildo Bechara. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.
- FERREIRA, Leonardo da Costa. Lobato versus Pires: Uma discussão sobre o lugar do caipira no futuro da República. XIII encontro de História Anpuh-Rio
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: J.E.M.M., 1986.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro – História de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira Editora, 1969.
- LELLO, José e Lello, Edgar, Dicionário Prático Ilustrado Luso-Brasileiro. Lello e Irmãos Editores. Porto, 1966 p.190.
- LOBATO, Monteiro; Velha Praga; O Estado de São Paulo; 12/11/1914
- MAKOWIECKY, Sandra. *Representação - a palavra, a idéia, a coisa*. in Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas Nº 57 PPGICH, Florianópolis: UFSC, 2003
- OLIVEIRA, Eliéser Cardoso de. *Chacinas, combates & massacres: medo e violência em Goiás*. Goiânia: Editora Kelps, 2013.
- PESAVENTO, Sandra J. *Representações*. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/Contexto, vol.15, nº 29, 1995
- ORTÊNCIO, Bariani. Dicionário do Brasil Central. São Paulo: Editora Ática, 1983.
- PIRES, Cornélio; *Conversas ao pé do fogo*; São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; 1987.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006
- SILVEIRA, Waldomiro. *O mundo Caboclo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

ARTIGOS DE JORNAIS

GOMES; Nilsom, **O Chico Bento que falando é um berrante e pensando é um boi..** Jornal A Rede, pg 3. Goiânia, 09.06.2013



Resenha



Ismail Shammout. *Warrior (Guerreiro)*.
1968. Óleo sobre tela. 50 x 70 cm.



Cleber Dias

Epopeias em dias de prazer

uma história do lazer na natureza (1779-1838)



DIAS, Cleber. Epopeias em dias de prazer: uma história do lazer na natureza (1779- 1838). Goiânia: Editora da UFG, 2013. 182 p

Carla Edieni da Silva Alves

Graduada em História pela Universidade Estadual de Goiás. Discente do Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER), nível mestrado, da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Pesquisadora das transformações culturais, políticas, sociais e ambientais ocorridas no rio Araguaia. E-mail: carlaedieni@hotmail.com



Maria de Fátima Oliveira

Doutora em História (UFG). Professora no Campus de Ciências Sócioeconômicas e Humanas da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Docente no Programa de Mestrado Interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER). E-mail: proffatima@hotmail.com



Cleber Augusto Gonçalves Dias é Doutor em Educação Física pela Universidade de Campinas (UNICAMP) e Mestre em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é Professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde atua como Docente e Coordenador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer. Integrou o corpo docente da Universidade Federal de Goiás (UFG) no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Direitos Humanos em 2012 e 2013. Pesquisador especializado em estudos do lazer e do esporte, autor de outros livros sobre esta temática, e de diversos artigos em periódicos do Brasil e de outros países. É consultor

de periódicos nacionais e internacionais e Editorexecutivo da Recorde – Revista de História do Esporte.

Com o título, *Epopéias em dias de prazer: uma história do lazer na natureza (1779-1838)*, o livro foi selecionado pelo Centro Editoriale Gráfico da Editora UFG, no Concurso Literário Coleção Vertentes, como uma das dez melhores obras para publicação pela editora em 2013. Nele, o autor apresenta uma rica discussão interdisciplinar a respeito da periodização e estudo histórico do lazer no Brasil, mostrando que o surgimento de uma nova sensibilidade sobre o uso do tempo livre remete, no mínimo ao último quartel do século XVIII, quando alguns segmentos das elites brasileiras inventaram novas formas de diversão, como os piqueniques, excursões ou fins de semana em casas de campo.

O livro é composto por uma introdução, seis eixos temáticos e um epílogo. Na introdução o autor expõe suas motivações e objetivos para a pesquisa que resultou neste livro, explicitando que o foco principal foi analisar historicamente a gênese dos hábitos de lazer na natureza, mais especificamente no Rio de Janeiro, justificando que o longo recorte temporal (1779-1838) é devido a momentos de mudanças significativas no Brasil e particularmente no Rio de Janeiro. Período este em que, segundo Dias, é possível identificar o início de uma organização mais sistemática da apropriação e exploração comercial de práticas lúdicas e uma marcação de ritmos que demarcavam os momentos de trabalho e lazer, principalmente na cidade do Rio de Janeiro.

O primeiro capítulo, intitulado “A invenção da paisagem e o lazer na natureza” mostra que os principais elementos responsáveis pela configuração dos hábitos de lazer na natureza tal como os conhecemos na atualidade são: o surgimento de uma nova sensibilidade diante da natureza, a urbanização e a ampliação do mercado de serviços. Para Dias, a invenção da paisagem é “uma apresentação culturalmente instituída da natureza, a construção de um equivalente simbólico que serve como ponto de encontro para todo um esforço intelectual que ordena e dá forma às nossas percepções”. Segundo seu pensamento, esse processo de mudança começa a tomar forma a partir do final do século XVIII. Para tal afirmação, Dias baseia-se, por exemplo, em Simon Schama (2009) para argumentar que “paisagem é cultura antes de ser natureza” e que a “a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia [...]. Tampouco venera a si mesma [...]”. Segundo essa reflexão, não é a natureza que

tem esse poder, que é próprio dos humanos, que culturalmente “inventam” a paisagem. Sendo assim, é como olhar através de um filtro (artifícios simbólicos) que classifica a realidade imediata dentro de uma grade interpretativa predeterminada pela cultura associada a sentimentos e significados diferentes em épocas distintas. A beleza da natureza é vista como um produto cultural, não seguindo necessariamente a mesma tendência no modo de olhá-la ao longo dos séculos. O autor conclui o capítulo mostrando o contexto europeu que influenciou na “invenção” da paisagem no Brasil no século XVIII, tanto no olhar dos viajantes estrangeiros como na percepção dos *filhos da terra* que estudavam na Europa.

Em “Novas cousas maravilhosas para se ver”, título do segundo capítulo, o autor se apoia nos relatos de diversos viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil no século XIX, o autor afirma que eles contribuíram para uma mudança de olhar e de atitude para com a natureza. No Brasil, segundo Dias, a visão predominante no início da colonização, com base em Sérgio Buarque de Holanda, era a de que não havia entre os colonizadores portugueses uma grande propensão ao maravilhoso, por causa de sua larga experiência em viagens exploratórias anteriores. Desse modo, explica que a sua sensibilidade para o fantástico, estava de certo modo amortecida, sendo suas visões de mundo regidas mais pela experiência direta e imediata. Esta perspectiva vai mudar significativamente com o incentivo às viagens científicas ao longo do século XVIII e XIX, o que contribuiu para a construção de um novo olhar sobre a natureza, e conseqüentemente um novo discurso que resultou na criação de representações sobre ela. O autor atesta que no Brasil setecentista começa a surgir uma significativa mudança no modo de pensar a natureza, valorizando as aparências visíveis e deixando de simbolizar somente as forças divinas. Argumenta ainda que a contemplação e a invenção da natureza não eram somente um trabalho científico, pois não se podia considerar todos os “viajantes como cientistas profissionais *stricto senso*”, visto que grande parte eram artistas amadores, colecionadores e naturalistas autofinanciados que forneciam a matéria-prima para a visão europeia dos trópicos. Neste sentido, o autor diz que as viagens para o Brasil eram quase como um passatempo, sendo em última instância uma dedicação para com a história natural por parte destes viajantes. Desse modo, Dias diz haver duas formas de excursões à natureza: as viagens por interesses comerciais e científicos entrelaçadas com motivações teológicas, morais e estéticas. No caso brasileiro, afirma que a

representação da natureza sedimentou-se na condição de paisagem em conformidade com um consenso culturalmente estabelecido na maneira de qualificá-la. Assim, na verdade, o que a “invenção da paisagem” - conjunto de convenções culturais que organiza experiências diante de ambientes naturais – estimula, é a contemplação de lugares capazes de sintetizar os princípios estéticos que a visão pode representar. O autor conclui que embora as práticas de lazer existentes nesse período eventualmente não se assemelhem às práticas mais contemporâneas, mesmo assim elas são responsáveis por um conjunto de experiências e sentidos capazes de ligar à ideia de que na natureza o ambiente é mais saudável, mais livre e espontâneo e todo esforço será recompensado pela beleza do cenário, propícia ao lazer.

No terceiro capítulo, intitulado de “A reinvenção do lazer”, o autor busca apoiar-se em autores como Henry Loyn para pensar os equívocos das representações obscuras sobre a Idade Média, assim como sobre o Brasil pré-moderno. Para ele a *invenção do lazer* teria surgido no Brasil nos últimos anos do século XVIII, mas as mudanças significativas em relação ao tempo livre, tal como são representadas passaram a ocorrer por volta de 1850 e 1860, e se firmariam de fato como práticas após esse tempo. Ao datar as origens que caracterizam as recreações aristocráticas e os lazes burgueses, que ocorrem entre 1808 e 1850, Dias destaca que a ausência dessas práticas anteriormente está ligada principalmente ao desconforto das viagens de navios, da pouca estrutura das estalagens e a justaposição dos divertimentos ao trabalho ou às práticas religiosas. Todos esses fatores podem ter contribuído para não atribuir atividades lúdicas da época o nome de lazer, mas, pensar o Rio de Janeiro como uma vila colonial, justamente após a transferência da corte e principalmente no final do século, “seria um equívoco”. Possivelmente, as dificuldades em identificar fenômenos ligados ao lazer antes deste período se devam menos à sua inexistência propriamente dita e mais a empecilhos metodológicos ou a inadequação dos quadros teóricos adotados de forma generalizada nas análises. O autor conclui que parâmetros de modernização não afetam, nem ocorrem do mesmo modo em diferentes grupos sociais, ou seja, a forma de tempo livre na Europa é somente uma dentre muitas possíveis e não há necessidade de as tomarmos como padrão. É neste sentido que Dias afirma existir evidências de práticas de lazer no Brasil desde o final do século XVIII.

“Casas de campo, chácaras e quintas”, é o título do quarto capítulo do livro. Neleo autor volta a reforçar que as práticas de lazer pareciam estar solidamente definidas em 1850, tanto entre os estrangeiros, como entre os nativos e ressalta que os costumes de lazer não surgiram pela primeira vez nesta época, ao contrário, vinham se formando desde tempos anteriores. Ao retroceder até 1820 ele afirma que os passeios voltados para a natureza, nos campos, chácaras e quintas são uma constante nos relatórios dos estrangeiros de maneira muito semelhante. No ano de 1840, o próprio Dom Pedro II em meio às viagens de obrigações, também tratava de viagens de prazer. No Rio de Janeiro, especialmente na região de Botafogo, as pessoas de posses da época costumavam ter suas casas de campo, inclusive casas de aluguel para temporada de verão, particularmente, devido aos ares saudáveis, uma vez que a noção de ter contato com ar puro era tido como saudável e era recomendado pelos médicos desde meados do século XVII. Dias mostra que o desejo de um lugar de lazer no campo começa a ocorrer assim que as pessoas passam a viver em cidades e que essas casas de campo eram lugar de refúgio do calor para as famílias abastadas, onde aproveitando para caminhar e desfrutar as paisagens. Desse modo, a prática desse tipo de lazer, tão apreciado pela aristocracia do Rio de Janeiro, preferencialmente nas regiões de Botafogo e Tijuca, era, de certa forma, uma cópia dos passeios que faziam sucesso na França e Inglaterra no mesmo período. Tanto que Botafogo ficou conhecido pelo grande número de ingleses e a Serra da Tijuca, pelo número de franceses que passaram a viver ali.

No capítulo cinco, “Epopéias em dias de prazer”, que deu título ao livro, o autor mostra que em alguns lugares onde se construíam casas de campo, também eram palco de outros lazeres na natureza. Conventos no morro de São Bento frequentados como sítios de lazer, *casitas*, como a do Barão do Rio Preto na Ilha do Governador foram utilizadas para fins de caça real, enquanto outras ilhas próximas a esta, podiam ser frequentadas com a mesma finalidade por pessoas diversas. O deslocamento para esses lugares ocorria pelo mar, com saídas em geral pelas quatro da madrugada em períodos de feriados (dias santo), levando os artigos essenciais para tal lazer. Segundo relatos catalogados por Dias, nesses passeios, os integrantes compartilhavam de alegres cafés da manhã, passeios, banhos de rio, almoço, repousos em esteiras estendidas a sombra de uma árvore ou gozando de “acomodações” de um leito, em troca de pagamento. Tratava-se de um dia dedicado ao desfrute na natureza.

Essas experiências eram executadas nas montanhas, ilhas ou praias cariocas e eram altamente recomendadas. Em 1840, o Corcovado era um desses passeios movidos pela busca de exercícios ou de solidão. O uso desse espaço teria se iniciado logo após a independência do Brasil, quando a abertura de uma clareira para instalação do telégrafo, tendo essa iniciativa, facilitado os passeios ao Corcovado nos dias de domingo. Assim, esse local tornou-se um ponto de apoio e logo passou a servir refeições para os visitantes, principalmente para os membros da Corte. Além do Corcovado, o Pão de Açúcar é outro ponto mencionado pelo autor, cujo monte, esculpido pela natureza, serviria não somente aos passeios, mas também às aventuras de se escalar. Os passeios por estes pontos vão se tornando então um costume que se dissemina no Brasil. Assim, independente da função pela qual esses locais eram procurados e visitados, as possibilidades de se valerem de lugares como Corcovado, Teresópolis e Tijuca passaram a constar nos registros para fins de lazer.

O último capítulo, “Ser útil ainda que brincando”, foi reservado para falar do Passeio Público do Rio de Janeiro, destacado aqui como um dos primeiros lugares construído com a finalidade de oferecer diversão à sociedade carioca. O Passeio Público foi, se não o primeiro, o mais ostensivo lugar de lazer, articulado com um programa de reformas políticas e urbanas para reforçar o progresso da civilidade brasileira. O início da sua construção ocorreu em 1779, sob o governo do vice-rei D. Luís de Vasconcelos, mas a data exata de sua conclusão é obscura, possivelmente por volta de 1783. Dias argumenta que este local foi construído com base em um forte senso utilitarista, próprio do pensamento iluminista, com sua arquitetura imitando o modelo do Passeio Público de Lisboa. A expressão “sou útil ainda que brincando”, reflete bem o pensamento iluminista que visava aproximar o fazer artístico com o da utilidade, ou seja, a natureza dominada pela razão. Quanto aos recursos para o empreendimento, assinala que estes foram obtidos por meio de trabalho forçado de presos e rendimentos resultantes do açoitamento de escravos. Sua importância foi tamanha, ao ponto de servir de palco para as comemorações do casamento de D. João com D. Carlota Joaquina em 1786, mas constata que nem toda a população aderiu ao costume que o espaço previa, ou os usos que seus frequentadores lhe destinavam contrariavam os idealizadores da “civilidade” e das “boas maneiras”. As visões e julgamentos sobre o Passeio variavam

dependendo do ponto de vista: ora era retratado como extremamente requintado, ora como abandonado e vazio, como por exemplo, José de Alencar que o via, por meio de suas crônicas como um local desolador. Assim, Dias conclui que apesar da importância que teve o Passeio Público do Rio de Janeiro, ele precisou passar por um número considerável de reformas no século XIX e foi marcado pelo abandono e declínio, com rupturas e continuidades no que se refere à incidência de visitação ao longo de sua história. Em sua visão, o que interessa verdadeiramente é destacar a finalidade para qual o Passeio Público foi criado, ou seja, para dar suporte ao lazer.

Ao final, o livro conta ainda com um epílogo no qual Dias reforça os argumentos sobre a sua hipótese de que a ocorrência histórica do lazer no Brasil pode ser datada ao menos desde os fins do século XVIII. Para isso ele esclarece o uso do conceito de lazer como sendo “um processo bem organizado e sistemático de apropriação e exploração comercial de práticas lúdicas, bem como a submissão de atividades cotidianas a uma marcação de ritmos que delimitam, de maneira relativamente clara, os momentos de trabalho e de descanso” (p. 159). Segundo seu argumento, o lazer na natureza tal como conhecemos, vinha se formando em períodos anteriores, e o fato de estarem restritos a certos grupos naquele período, não implica a impossibilidade da sua difusão. Assim, o autor acrescenta que se esse fosse o motivo para não utilizar o conceito de lazer no contexto do final do século XVIII, então todos os usos desse conceito, no estudo de qualquer período histórico, deveriam ser radicalmente repensados. Pois, quantos compartilham do imaginário e da escala de valores dramatizados pelo conceito de lazer?

Portanto, o livro de Dias é inovador tanto pelo tema como pela abordagem e contribui, sem dúvida, para uma melhor compreensão da relação do homem com a natureza na perspectiva do lazer.



Discurso de colação de grau



Ismail Shammout. *PLO (OLP)*.
1965. Óleo sobre tela. 60 x 70 cm.



Discurso proferido pela formanda Adrielly Melo Borges
na solenidade de formatura do curso de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade Estadual de Goiás, no dia 18 de maio de 2015.

NÓS

Magnífico reitor, professor Haroldo Reimer, ilustríssima coordenadora do curso de Arquitetura e Urbanismo, professora Ludmila Rodrigues Morais, ilustríssima paraninfa, professora Angélica, ilustríssimo patrono, professor José Maurício e demais componentes da mesa, formandos, parentes e amigos, boa noite a todos!

É com grande honra que represento, neste momento, a turma de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás, que depositou em mim a confiança de pronunciar algumas palavras que expressam nossos pensamentos.

Parabéns pela nossa vitória, parabéns pelas mãos e costas doendo de tanto desenhar, parabéns pelas noites acordadas. Sim, com uma garrafa de café ao lado!

Lembro-me do meu pai bravo comigo quando eu virava uma noite. Ele me dizia: “Adrielly, o professor não iria passar um trabalho tão longo que você precise passar a noite fazendo!”

E eu o respondia: “Pai, mesmo virando a noite não vai dar tempo de terminar!”

É como a frase mais famosa entre os estudantes de arquitetura: “um projeto de arquitetura não tem fim, ele só termina quando vence o prazo ou quando decidimos parar de fazer.”

Essa frase me faz lembrar do início do curso, quando nem sabíamos o que era Arquitetura de fato, quando carregávamos aquela pasta A3 enorme para todos os lugares, quase apanhávamos no ônibus de tanto esbarrá-la nas pessoas, isso quando não estávamos também com uma maquete na outra mão, que chegava na faculdade já parecendo outro projeto de tanto amassar.

Havia também o medo, o medo do papel em branco estampado no rosto de cada um de nós. Como esquecer nosso primeiro traço, nossa primeira virada, aquela noite em que descobrimos que, sim, é possível viver sem comida, desde que haja uma garrafa de café ao lado da prancheta. Aliás, durante o curso, descobrimos que é possível viver sem muitas coisas, sem contato humano, sem dormir, sem comer, mas se não conseguirmos plotar o projeto a tempo, é o fim do mundo.

Parabéns aos que tiveram que sair de casa, abandonar sua cidade, parentes e amigos. Parabéns aos que tiveram de se deslocar todos os dias de uma cidade para outra. Parabéns

para nós que tivemos que conciliar faculdade, estágio, esporte, religião, família, amigos, namorados... Ufa! Parabéns pelos anos de luta enfrentados para que chegássemos até aqui.

É notável a diferença entre como ingressamos na universidade e como nos encontramos hoje. Durante a faculdade abdicamos muitas vezes de um maior convívio com a família e amigos e, por acreditarmos em nossa profissão, é que dedicamos tempo e trabalho nesse curso, pois sabemos que é impossível viver Arquitetura pela metade.

Após alguns anos de arquitetura, enfrentando trabalhos intermináveis, provas, caronas de carroça, ônibus quebrando, apagão na madrugada do dia da entrega, discussões entre amigos, falta de dinheiro, festas, viagens e dedos cortados com estilete, aprendemos a lidar com as diferenças e com momentos difíceis que nos ajudaram não só na nossa formação como arquitetos e urbanistas, mas também como cidadãos.

Aprendemos a conviver e agir dentro de uma instituição acadêmica, passamos por testes, aprovamos, reprovamos, julgamos, fomos julgados, mas, acima de tudo, criamos consciência de nossa responsabilidade na sociedade.

Oscar Niemeyer disse: "O mais importante não é a arquitetura, mas a vida, os amigos e este mundo injusto que devemos modificar".

A arquitetura é a arte de manipular o espaço, criar sensações em quem visita esses espaços. O arquiteto, com um simples traço de uma lapiseira, que mais tarde passa pela força do braço de muitos homens e será transformado em obra, pode fazer as pessoas rirem e chorarem. Cada linha de um projeto, cada tijolo que for assentado, fará parte da vida de muitas pessoas, que talvez nunca nos conheçam, mas é nossa responsabilidade fazer desse espaço o melhor possível para servir de cenário a momentos importantes na vida dessas pessoas.

Por fim, gostaria de pedir aos meus colegas para sempre zelar pela nossa profissão. Não precisamos ter medo de arriscar, de cobrar pelos nossos honorários, de colocar em prática tudo o que aprendemos. Precisamos sempre agir com ética e nunca perder a vontade de mudar o mundo.

Despeço-me, com a certeza de que a arquitetura e o urbanismo que iremos praticar a partir de amanhã podem, sim, mudar a nossa cidade, aliando o social e o correto na nossa profissão.

Parabéns a todos os arquitetos e urbanistas, engenheiros civis e agrícolas que hoje aqui estão formados. Estamos encerrando um ciclo da nossa vida e iniciando outro, hoje nós deixamos de ser estudantes.

Agora não é mais valendo nota, é valendo o nosso nome, é valendo a vida e o sonho de outras pessoas junto com os nossos sonhos. Agora é tudo de verdade, virou realidade, somos profissionais!

Boa noite a todos e a todas, muito obrigada.

Nós

Ensaaios



Ismail Shammout. *Mosque of the rock (Mesquita Domo da Rocha)*.
1964. 60 x 70 cm. Óleo sobre tela.

N
S

OLIMPÍADAS DE PORTUGUÊS: ENSAIOS SOBRE RELAÇÕES BRASIL & ARGENTINA

Línea Sousa e Silva

Bacharel em Direito pela PUC – GO
Coordenadora e Docente do instituto VAI –
Buenos Aires - Argentina



No âmbito dos Jogos Olímpicos 2016 o Instituto Verde Amarelo propôs a seus alunos e ex-alunos as Olimpíadas de português. O instituto, situado em Buenos Aires, Argentina, conhecido pela sigla VAI está há mais de 19 anos ministrando aulas de português para estrangeiros, além de outros serviços como dublagem, traduções, capacitações e atividades culturais que motivem e complementem à aprendizagem, atualmente também oferecendo aulas de espanhol para brasileiros e adicionando outros idiomas para o serviço da comunidade.

As olimpíadas foram propostas em várias modalidades, sendo as principais ensaio e expressão oral por vídeos onde, além de prêmios em dinheiro oferecidos por empresas que confiam nos nossos serviços, também conseguimos outros benefícios aos ganhadores.

Na modalidade de ensaio a revista Nós, veio nos apoiar premiando os vencedores com a publicação de seus trabalhos em português e castelhano. Tal oferecimento foi recebido com muito entusiasmo pelos participantes e pelo instituto que vê na iniciativa um exercício do idioma, do intelecto e da interação Brasil /Argentina para o intercâmbio de pontos de vista, conhecimento e pesquisa.



Exercitar a mente era a nossa proposta interface aos jogos que desenvolvem o físico levando como slogan o “mens sana in corpore sano”.

Os trabalhos foram recebidos viae-mail e selecionados desde o instituto acima citado e logo enviados à edição da revista que escolheu os que finalmente teriam a honra de serem publicados.

Para nós é muito gratificante ver que nossos alunos e ex-alunos participem de nossas propostas e exercitem a pesquisa, a elaboração textual e o aperfeiçoamento do que foi aprendido com prazer.

Como professora do instituto VAI, apesar de ter uma formação em Direito, encontrei na docência o prazer de ter resultados imediatos. Aprender ao ensinar, conhecer e descobrir várias formas de estimular o processo de poder se expressar em outro idioma de forma

natural e autêntica, ver nos olhos dos alunos, normalmente funcionários de empresas, nosso público alvo, a vitória de poder fazer negócios e amigos em outro idioma que não o natal. Tudo isso me estimulou a dar continuidade nesta profissão onde me encontro há 12 anos.

A paixão de poder transmitir a cultura e o idioma do Brasil faz com que seja um trabalho mais prazeroso ainda. Na Argentina a cultura brasileira é recebida com alegria e grande interesse, mesmo estando tão próximos são países de estrutura, costumes e rotinas bem diferentes. Os textos expressam um pouco disso. Os escolhidos tratam sobre um dos diretores de cinema de maior sucesso na Argentina, um acontecimento cultural com enorme público e algo rotineiro para ambos países visto de forma bem diferente pelas duas culturas. Espero que curtam a leitura dos trabalhos e que a ideia sirva de estímulo a muitas instituições de ensino para que proponham atividades atuais e estimulantes aos neófitos.



Juan José Campanella, um artista ícone da cultura argentina
Juan José Campanella, un artista ícono de la cultura argentina

Julio Blanc

Engenheiro eletrônico da Faculdade “Escuela Superior Técnica”, Argentina (1999-2004). Especialista em processamento de sinais na faculdade “ENSIETA”, Brest, Francia (2004-2005).



<p>Destacado por su humildad, Juan José Campanella partió de bien abajo para llegar a la cumbre de su profesión a nivel internacional. Actualmente reconocido mundialmente por sus trabajos, comenzó desde a forjar una carrera extraordinaria.</p> <p>Él es multifacético: director, creador, escritor, actor y productor en televisión, teatro y cine. Nació en julio de 1959 y comenzó a trabajar profesionalmente a la edad de 20 años. Su primer película fue “Victoria 392” (1982), nunca estrenada de manera comercial, pero sus principales éxitos en cine llegaron algunos años después: “El mismo amor, la misma lluvia” (1999), “El hijo de la novia”(2001), “Luna de Avellaneda”(2004), “El secreto de sus ojos” (2010) y “Metegol” (2013). Su amor por el cine está reflejado en cada una de sus obras.</p>	<p><i>Destacado pela sua humildade, Juan José Campanella partiu de bem de baixo para chegar ao ápice da sua profissão a nível internacional. Atualmente reconhecido mundialmente pelos seus trabalhos, começou desde a forjar uma carreira extraordinária.</i></p> <p><i>Ele é multifacetado: diretor, criador, escritor, ator e produtor na televisão, no teatro e em filmes. Ele nasceu em julho de 1959 e começou a trabalhar profissionalmente à idade de 20 anos. Seu primeiro filme foi “Vitória 392” (1982), nunca estreada de maneira comercial, mas seus principais sucessos em cinema chegaram alguns anos depois: “O mesmo amor, a mesma chuva” (1999), “O filho da noiva” (2001), “Clube da Lua”(2004), “O Segredo dos seus olhos” (2010) e “Um time show de bola” (2013). Seu amor pelo cine</i></p>
--	---

A Campanella siempre le gustó defendió el cine de los Estados Unidos, y por causa de este amor tan grande, emigró en 1983 para estudiar y trabajar in situ. Durante varios años tuvo que subsistir haciendo lo que había, por ejemplo, trabajando como montajista, y viviendo endeudado para alquilar y comer. Recién a los inicios de los 90 comenzó a trabajar en algunos proyectos pequeños y esporádicos como director.

Ya de regreso en Argentina, en 1999 dirigió su primer gran éxito a partir del cual comenzó a ser reconocido: “El mismo amor, la misma lluvia”. Es una comedia romántica sobre una pareja de clase media porteña transcurrida en los años en los que él no estaba viviendo en Argentina, porque nunca se olvidó de su país. Él reconoce su agradecimiento por las cosas que éste le dio y cree que el hecho de haber vivido tanto tiempo afuera, incluso sin dejar de ver las cosas malas, lo hacen apreciar mucho más las buenas.

La vocación de Campanella es envolver a los espectadores. A diferencia de muchos otros directores de cine, él decididamente trabaja para ellos. Su idea es contar un cuento, hipnotizarlos y que ellos se olviden de que están viendo una

está reflejado en cada una de sus obras.

O Campanella sempre gostou e defendeu ao cine dos Estados Unidos, e a causa deste amor tão grande, ele emigrou em 1983 para estudar e trabalhar in situ. Durante vários anos ele teve que subsistir fazendo o que havia, por exemplo, trabalhando como montador, e vivendo endividado para alugar e comer. Recém aos inícios dos 90 começou a trabalhar em alguns projetos pequenos e esporádicos como diretor.

Já de regresso à Argentina, em 1999 ele dirigiu seu primeiro grande sucesso a partir do qual ele começou a ser reconhecido: “O mesmo amor, a mesma chuva”. É uma comédia romântica sobre um casal da classe média portenha transcorrida nos anos que ele não esteve morando na Argentina, porque ele nunca esqueceu de seu país. Ele reconhece seu agradecimento pelas coisas que este lhe deu e acha que o fato de ter vivido tanto tempo fora, mesmo não deixando de ver as coisas más aprecia muito mais as boas.

A vocação do Campanella é envolver aos espectadores. Diferentemente de muitos diretores de cinema, ele decididamente trabalha para eles. A sua ideia é contar um conto, hipnotizar lhes e

<p>película.</p> <p>Su obra maestra fue “El secreto de sus ojos” (2010), ganadora del Oscar como mejor película extranjera. No podemos hablar de esta película sin valorizar la escena del estadio de fútbol, la más famosa y difícil de conseguir de ésta. Basado en la crítica especializada, el “plano secuencia” del estadio de Huracán es uno de los mejores de la historia del cine. Fue realizado mediante grúas para las tomas aéreas, con alguna transición 3D utilizando técnicas de animación, además de la ambientación del estadio lleno.</p> <p>Otro de los éxitos de Juan José fue la película de animación 3D “Metegol”, dirigida y escrita por él. Fue la primer película de animación argentina sin inversión norte americana.</p> <p>En definitiva, Juan José Campanella es un artista completo, brillante por donde se lo mire.</p>	<p><i>que eles esqueçam que estão no cinema.</i></p> <p><i>Sua obra prima foi “O Segredo dos seus olhos” (2010), ganhadora do Oscar como melhor filme estrangeiro. Não podemos falar deste filme sem deixar de valorizar a cena do estádio de futebol, a mais famosa e difícil de conseguir deste. Baseado na crítica especializada, o “a sequência do plano” do estádio de Huracán é uns dos melhores da historia do cinema. Ele foi realizado mediante guindaste para a parte do ar, com alguma transição 3D utilizando técnicas de animação, além da ambientação do estádio cheio.</i></p> <p><i>Outro dos sucessos do Juan José foi o filme de animação 3D “Um time show de bola”, dirigido e escrito por ele. Foi o primeiro filme de animação argentino sem investimento norte-americano.</i></p> <p><i>Em definitiva, Juan José Campanella é um artista completo, brilhante por onde você olhar.</i></p>
---	---



Noite dos museus

Noche de los museos

Maria Elene Heine

Graduada em Ciências Contábeis, com pós-graduação em Auditoria. Trabalha na Mahindra Comviva, empresa indiana com representação na Argentina.



Yo voy a contar un poco de la noche de los museos en Buenos Aires que desde el año 2003 el gobierno de la Ciudad hace año tras año.

Este evento se hace todos los años en el mes de noviembre y es una movida cultural muy buena, pero no es solamente de museos sino de otras artes también como música, teatro, cine, exposiciones, entre otras. Dirigido para todas las personas, ya sea que vivan en Buenos Aires o sean turistas que quieran visitar los espacios culturales con entrada libre y gratuita en los horarios nocturnos de 20 a las 3 de la mañana.

Usted tiene hasta 200 museos y espacios culturales para visitar esa noche en forma gratuita. Entre los museos mas

Eu vou tratar sobre a noite dos museus em Buenos Aires. Desde o ano 2003 o governo da cidade faz ano a ano.

Este evento é feito todos os anos no mês de novembro e é um movimento cultural muito bom, mas não somente de museus, senão sobre outras artes também como música, teatro, cinema, exposições, entre outras.

Dirigido para todas as pessoas, já sendo as que vivem no Buenos Aires ou turistas que queiram visitar os espaços culturais com entrada livre e gratuita nos horários noturnos de 20 h às 3 h da manhã.

Você tem até 200 museus e espaços culturais para visitar essa noite em forma gratuita. Entre os museus mais importantes que você pode visitar estão: o Museu de Arte

importantes que usted puede visitar están: el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo de Arte Latino - Americano de Buenos Aires (MALBA), Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia, Museo Borges, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA), Museo de Humor, Centro Cultural Recoleta, Museo Evita, Usina de Arte, Museo Histórico Nacional, Museo Natural de Bellas Artes, entre otros. Entre algunos espacios culturales puede encontrar el Archivo General de la Nación – Museo Nacional Ferroviario Raúl Scalabrini Ortiz, Bolsa de Comercio de Buenos Aires, Casa de la Cultura, Casa Rosada, Casa Nacional del Bicentenario, Centro Cultural Kirchner, el Cultural San Martín, Paseo de la historieta.

Esta iniciativa cultural es realizada en otras ciudades de Argentina como Santa Fe y Córdoba así como en otros países, como Berlín, Barcelona, Francia, Frankfurt, Munich, Austria, Zurich, Budapest, Praga, y varios más.

El día de la noche de los museos algunos de los medios de transporte, como colectivos y peajes son gratuitos, y se conoce como "pase libre", para que toda la gente pueda disfrutar de la noche. Además de eso la ciudad está llena de gente que va de un

Moderno de Buenos Aires, Museu de Arte Latino - Americano de Buenos Aires (MALBA), Museu Argentino de Ciências Naturais Bernardino Rivadavia, Museu Borges, Museu de Arte Contemporâneo de Buenos Aires (MACBA), Museu de Humor, Centro Cultural Recoleta, Museu Evita, Usina de Arte, Museu Histórico Nacional, Museu Natural de Belas Artes, entre outros. Entre alguns espaços culturais pode encontrar o Archivo General da Nação – Museu Nacional Ferroviário Raúl Scalabrini Ortiz, Mercado de Ações de Buenos Aires, Casa da Cultura, Casa Rosada, Casa Nacional de Bicenténario, Centro Cultural Kirchner, o Cultural San Martín, Passeio da historieta.

Esta iniciativa cultural é feita em outras cidades da Argentina como Santa Fe e Córdoba assim como em outros países, como Berlin, Barcelona, França, Frankfurt, Munique, Áustria, Zurique, Budapeste, Praga entre outros.

No dia do evento alguns meios de transporte, como os ônibus e pedágios são gratuitos, e se conhece como "passe livre", para que as pessoas possam disfrutar da noite. Além disso a cidade está cheia de gente que vai de um lado para outro com vontade de conhecer as diferentes atrações.

A cidade de Buenos Aires em sua

lado para otro con ganas de conocer las distintas atracciones.

La ciudad de Buenos Aires en su página, <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/articulo/la-noche-de-los-museos>, dá un recorrido que las personas pueden realizar pero usted puede organizar su recorrido como usted quiera.

De acuerdo a mi experiencia muy buena el año que fui, hace dos años atrás, al Museo de Bellas Artes, un museo muy bueno en el centro de la ciudad. A pesar de que las colas eran muy largas y tuvimos que esperar unas horas para poder ingresar, pero una vez dentro de él la cantidad de gente era buena para que usted pueda mirar tranquilo.

Ese mismo día había un recital en la entrada del museo. La verdad la banda musical era muy buena para que usted pueda disfrutar mientras espera allí.

Creo que esta iniciativa es muy importante porque muchas personas no tienen la posibilidad de pagar los pases a museos, sobretudo la gente con varios hijos. Por eso, para conocer los movimientos culturales, la historia, entre otras cosas, y para que todas las personas tengan la misma oportunidad es importante la noche de los museos.

página,

<https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/articulo/la-noche-de-los-museos>, mostra um percurso que as pessoas podem fazer, no entanto você pode organizar seu percurso como você quiser.

A minha experiência foi extremamente positiva há dos anos quando realizei a visita ao Museu de Belas Artes, um museu fantástico no centro da cidade. Embora a fila era muito longa e tivemos que esperar umas horas para poder entrar, porém, uma vez dentro dele a quantidade de gente era agradável para que você pudesse observar tranquilamente.

Nesse mesmo dia havia um show na entrada do museu. Na verdade a banda musical era muito legal para que amenize a espera.

Em minha opinião esta iniciativa cultural é muito importante porque muitas pessoas não têm a possibilidade de pagar os passes aos museus, sobretudo as que têm filhos. Por isso, para conhecer os movimentos culturais, a história, entre outras coisas, e para que todas as pessoas tenham a mesma oportunidade é importante a noite dos museus.

Atualmente existe uma grande expectativa sobre esta noite que, com o

<p>Actualmente la gente espera todos los años de esta noche que con el tiempo fue ganando importancia para la ciudad de Buenos Aires.</p> <p>Usted puede ver mas imagenes en su página: www.lanochedelosemuseos.gob.ar e obtener mas información de la noche especial de los museos.</p>	<p><i>tempo, foi ganhando importância para a cidade de Buenos Aires.</i></p> <p><i>Você pode ver mais imagens na página: www.lanochedelosemuseos.gob.ar e obter mais informações sobre a noite especial dos museus.</i></p>
--	---



**O sentimento dos humanos frente a Chuva no Brasil VS na Argentina.
El sentimiento de los humanos hacia la lluvia en Brasil y en Argentina.**

Rodrigo Lopez Villafañe
Engenheiro de sistemas. Trabalha no
Mercado Libre Argentina.



Lluvia: Fenómeno que resulta de la precipitación de gotas de agua líquida o sólida de nubes en la superficie de la tierra. Esta es la definición del Diccionario de la lluvia, pero no muestra el impacto que puede tener sobre nuestro estado de ánimo.

La razón por la que es casi imposible, encontrar un asunto académico de las relaciones entre el estado de ánimo de la persona y el clima, es porque depende de la región de donde somos originarios.

En Argentina es normal, un día de invierno lluvioso. Es común que un argentino tenga un cielo gris y un montón de humedad en el aire, eso es porque la mayoría de las zonas estancercadel mar o tienen una propensión a las lluvias. Las

Chuva: Fenômeno meteorológico que resulta da precipitação das gotas líquidas ou sólidas da água das nuvens sobre a superfície da Terra. Essa é a definição do dicionário para a chuva, mas nenhum lugar vai encontrar o impacto que ela pode ter no nosso estado de ânimo.

A razão pela qual é quase impossível encontrar uma matéria acadêmica das relações entre o estado de ânimo da pessoa e o clima é porque depende da região onde você é originário.

Na Argentina um dia chuvoso de inverno é normal. É comum para um argentino ter um céu cinza e muita umidade no ar. Isso é porque a maioria das zonas é a beira mar ou tem uma propensão às chuvas. As coisas cotidianas e persistentes tendemos a desprezá-las ou até mesmo a

<p>cosas cotidianas tienden a ser despreciadas o hasta odiadas. En conclusión, en los días de lluvia, los argentinos prefieren quedarse en el interior de sus casas, tienen un sentimiento de depresión que se refleja en el rostro, las sonrisas son escasas y el mal humor algo común.</p> <p>Sin embargo, em Brasil es muy diferente.</p> <p>Debido a la sequía de algunas regiones, es normal ver una sonrisa en el momento de la primera gota, ver a la gente en la calle, con un cielo casi negro, es un escenario habitual. Hay muchas razones por la sensación de felicidad causada por las precipitaciones como: los beneficios para el sector agrícola.</p> <p>La mejora de la piel; la ayuda en la reducción del calor de las ciudades y principalmente para generar electricidad para la mismo.</p> <p>Personalmente me gusta la lluvia porque es la razón que los argentinos hacemos una comida juntos o en grupos para evitar la depresión causada por dicho fenómeno.</p> <p>Es la mejor excusa para invitar a alguien a ver una película, una excelente razón para ir al gimnasio y también para</p>	<p>odiá-las. Em conclusão, os Argentinos gostam de ficar em casa nos dias de chuva têm um sentimento de depressão refletido no rosto, os sorrisos são escassos, o mau humor abundante.</p> <p>Aliás no Brasil isso é bem diferente.</p> <p>Devido á aridez de algumas regiões, é normal ver um sorriso ao momento da primeira gota, ver pessoas na rua, com um céu quase preto, é um cenário habitual. Existem muitas razões para o sentimento de felicidade causado pelas precipitações como: os benefícios para o sector agrícola.</p> <p>As melhoras da pele; a ajuda na redução do aquecimento das cidades e, principalmente, a gerar eletricidade para as mesmas.</p> <p>Pessoalmente, gosto de chuva porque é a razão pela qual nós os argentinos fazemos uma refeição juntos ou ficamos em grupo para evitar a depressão causada por tais precipitações.</p> <p>É a melhor e desculpa para convidar alguém para ver um filme, uma excelente razão para ir à academia já que praticamente vou estar só ou uma boa desculpa para não ir á academia por aqui, diferente da terra dos “hermanos”. Mas eu sei bem que não sou o típico argentino.</p> <p>Tenho alguns amigos brasileiros que</p>
--	--

<p>no ir al gimnasio.</p> <p>Sé que no soy el típico argentino.</p> <p>Tengo unos amigos brasileños que siempre llaman cuando llueve. En particular, en la capital, siempre hay lugares para pasarla bien, sin mojarse demasiado.</p> <p>Cualquiera que sea la situación, siempre hay un momento en el que todas las personas odian la lluvia. Por ejemplo cuando hay un partido de fútbol.</p> <p>Sea un “picadito” entre amigos o un juego de una Liga Internacional, nunca será amada la lluvia por quienes sigan este deporte.</p> <p>En conclusión podemos decir que, aunque la lluvia puede ser perjudicial para nuestras actividades planificadas, como un juego al aire libre; tiene cualidades necesarias para la vida en el planeta. En muchas culturas se asocia con el principio de la vida, desintoxicación y naturaleza. En resumen nos puede o no gustar, pero siempre deberemos respetarla y aprender disfrutarla.</p>	<p>sempre chamam pra sair quando há chuva. Nomeadamente, na capital, sempre tem lugares onde ir sem se molhar demais.</p> <p>Seja o que for, a situação sempre vai ter um momento no qual toda as pessoas vão odiar a chuva. Por exemplo quando houver uma partida de futebol.</p> <p>Seja uma pelada entre amigos um jogo de uma liga internacional, nunca vai ser amada a chuva por quem acompanha esse esporte.</p> <p>Em conclusão podemos dizer que, se bem que a chuva pode ser ruim com nossas atividades planejadas, como por exemplo um jogo no ar livre; ela tem qualidades necessárias para a vida no planeta. Em muitas culturas ela é associada, com o começo da vida, a desintoxicação e a natureza. Em resumo podemos ou não gostar dela, mas sempre respeitá-la e tentar de desfrutá-la.</p>
---	--



Perfil do artista



Ismail Shammout

N
S



Perfil escrito por Carolina Ferreira de Figueiredo.
Mestre em História pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)



Ismail Shammout, perfil biográfico

Ismail Shammout foi um pintor palestino que dedicou sua vida a lutar pelo seu território, retratando intensamente o povo da Palestina durante sessenta anos. Shammout nasceu em 1930, em Lydda, na época, ainda Palestina, uma cidade próxima de Jerusalém. Em maio de 1948, com a criação do Estado de Israel, a população palestina foi forçada a sair de suas cidades e moradias, nesse momento, Ismail, com 18 anos, foi expulso de Lydda, com seus familiares e aproximadamente 25 mil pessoas que moravam na cidade. Sua obra (Imagem 01) mais conhecida retrata este cenário de expulsão, sendo o próprio título, *Para onde...?*, revelador de sentimentos de perda, desorientação e dispossessão.

Como muitos, Ismail Shammout, junto de sua família, percorreu a pé um longo caminho, permanecendo por um tempo em uma vila ao norte de Ramallah, até sua família se mudar para um Campo de Refugiados chamado Khan Younis, em Gaza. Lá, Shammout trabalhou como vendedor de rua, e pintava nas horas vagas, juntando assim dinheiro para comprar os materiais e utensílios necessários para continuar sua arte.

Também chegou a se voluntariar para dar aulas, sendo depois contratado para ser instrutor de arte.

Os estudos formais começaram ainda em Lydda, quando Shammout foi aluno de Daoud Zalatio, um precursor da arte secular palestina, mostrando grande habilidade com a linguagem iconográfica. Mas foi a partir de 1950, quando o artista ingressou na Academia de Belas Artes do Cairo, que o mesmo pôde aprofundar suas técnicas de pintura, além de ser influenciado pelo cenário político do país no período, especialmente na luta anti-colonial, elementos que ajudaram a modelar sua formação enquanto artista, na temática e estética de suas produções. Nesse contexto, os anos de 1953 e 1954 foram importantes para sua carreira, ao participar de duas exposições de arte. A primeira delas ocorreu em Gaza e foi a primeira exposição de um palestino na região. Já a de 1954, ocorreu no Cairo, patrocinada e inaugurada por Jamal Abdul Nasser, presidente do Egito na época, e contou com outros artistas, como Tamam Al-Akhal, que se tornaria a esposa de Shammout anos depois.

Já residente em Beirute, no Líbano, desde 1956, em 1965 Ismail Shammout passou a fazer parte da Organização pela Libertação da Palestina, OLP (ou *PLO*, em inglês) –

Organização tida como a representante “oficial” da Palestina –, como Diretor de Arte de Cultura Nacional. Assim, com este cargo, Shammout fortaleceu o vínculo entre arte e política, cujo laço esteve nas produções do artista desde seu início, mas, a partir desse momento, sob um viés institucional. Shammout passou a projetar posters políticos e supervisionou diversas ilustrações de panfletos e publicações da OLP. Apesar de continuar sua produção independente e fora da Organização, sendo inclusive eleito secretário geral da União de Artistas Palestinos e União de Artistas Árabes, em 1969 e 1971, respectivamente, muitas de suas obras do período foram reproduzidas atreladas à OLP, ajudando a criar imagens icônicas de luta e resistência.

Em 1982, devido a invasão de Israel no Líbano, Shammout e a família mudaram-se para o Kuwait, onde permaneceram até 1991, até o início da Guerra do Golfo. O artista chegou a morar na Alemanha, mas 1994 assentou-se em Amman, na Jordânia, local que, três anos depois, iniciou seu trabalho mais ambicioso, uma coleção de 19 murais intitulada “Palestina: O Êxodo e a Odisséia”¹. O artista faleceu em 2006. Esses murais estão disponíveis em: <http://www.fununarts.com/the_exodus_and_the_odyssey_gallery>. Acesso: mar./2016

Ismail Shammout teve uma intensa produção ao longo de sua vida, a qual dedicou a retratar suas experiências pessoais, atravessadas pelas diversas e doloridas vivências do povo palestino, entoadas pelo desejo de retorno à/da Palestina, portanto, carregadas de luta e resistência. O artista percorreu variadas temáticas, mas todas remetendo à elementos da identidade palestina, compondo-as por referências simbólicas: figuras heróicas, mulheres trajadas em vestimentas tradicionais, os frutos da terra, a geração de crianças, a luta armada e outras, algumas destas visualizadas a seguir (Imagens 02, 03, 04, 05 e 06). Estas e outras pinturas encontram-se na galeria do artista, acervo eletrônico encontrado no *site* oficial de Shammout <<http://ismail-shammout.com/>>. Ismail ainda publicou livros acadêmicos, refletindo sobre a arte palestina, como *Arte Nacional Palestina (1978)* e *Arte na Palestina (1989)*.

*

Este texto biográfico foi elaborado a partir das seguintes referências: BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to present*. Saqi, 2009; EL-ZABRI, Haithem. Ismail Shammout. 2006. Disponível em:

<http://www.ifamericansknew.org/cur_sit/shammout.html>. Acesso: mar./2016; SHAMMOUT, Ismail. *Site oficial*. Disponível em: <<http://ismail-shammout.com/>>. Acesso: mar./2016.



Imagem 01: Ismail Shammout. *Where to...? (Para onde...?)*. 1953. Óleo sobre tela. 95 x 120 cm.



Imagem 02: Ismail Shammout. *Palestinian Springtime 1 (Primavera Palestina 1)*. 1987. Óleo sobre tela. 60 x 80 cm.



Imagem 03: Ismail Shammout. *Roots (Raíces)*.
1993. Óleo sobre tela. 28 x 38 cm.



Imagem 04: Ismail Shammout. *Means and end (Meios e fim)*. 1963.
Óleo sobre tela. 40 x 80 cm.

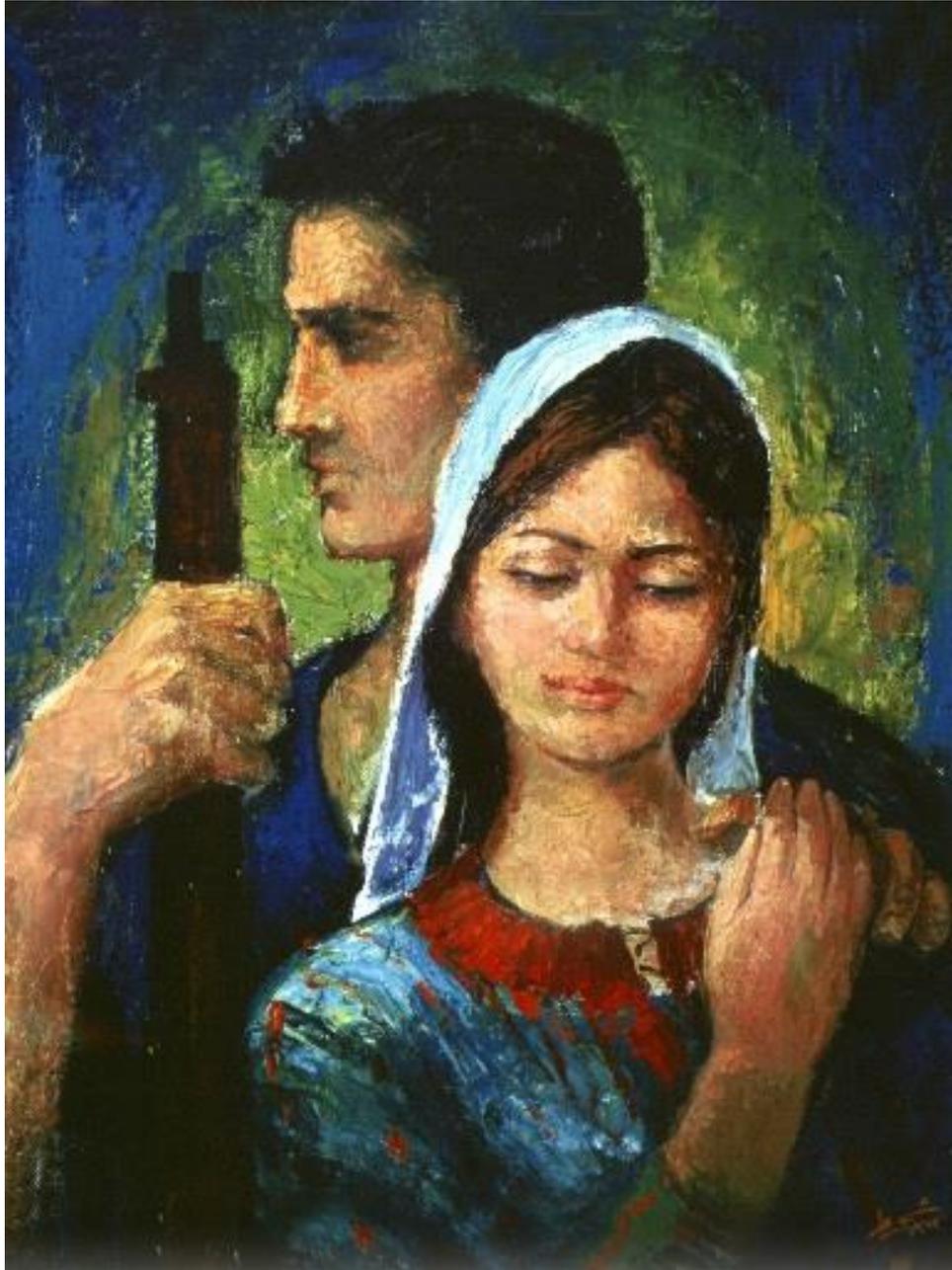


Imagem 05: Ismail Shammout. *Newlyweds at the border (Recém-casados na fronteira)*. 1962. 50 x 60 cm. Óleo sobre tela.



Imagem 06: Ismail Shammout. *Adrift (À Deriva)*.
1999. 50 x 60 cm. Óleo sobre tela.



Normas de submissão de trabalhos para Revista Nós – Cultura, Estética & Linguagens

Diretrizes para Autores

A Revista NÓS – Cultura, Estética & Linguagens abre espaço para publicação de trabalhos inéditos nas diversas áreas das Ciências Humanas, com foco em debates sobre cultura, estética e linguagens, em diferentes perspectivas teórico-metodológicas.

Normas para publicação de trabalhos na Revista NÓS – Cultura, Estética & Linguagens:

- I - Os trabalhos poderão ser publicados em língua portuguesa ou estrangeira, destacadamente em inglês, espanhol, alemão e francês;
- II – O trabalho enviado deve ser inédito, ou configurar-se como proposta de republicação de textos clássicos ou documentos de arquivos;
- III - Os autores não serão remunerados pela publicação de trabalhos na Revista NÓS, devendo abrir mão de seus direitos autorais em favor deste periódico, mas somente para o respectivo número no qual o trabalho foi inicialmente apresentado; devendo os citados direitos retornar ao autor para possíveis republicações em livros autorais;
- IV – Os artigos submetidos poderão conter no máximo 05 autores (01 autor principal identificado e 04 coautores, devidamente categorizados como orientandos, orientadores, colaboradores entre outros);
- V - O texto deve ser enviado no formato Microsoft Word. Os metadados deverão ser preenchidos com o título do trabalho, nome(s) do(s) autor(es), maior grau acadêmico, instituição a que se vincula, cidade, estado, país e contato de correio eletrônico;
- VI - Será permitido a participação, em cada número da Revista NÓS, de apenas um artigo dos membros do Conselho Editorial, ficando este submetido às normas gerais da Revista, exceção feita para resenhas, entrevistas e notas;
- VII - Não será permitida a participação de mais de uma contribuição por autor em cada número da Revista, assim como em números consecutivos, devendo o autor aguardar uma edição para voltar a publicar;

VIII – Os textos enviados para a revista, salvo àqueles remetidos via carta convite, serão analisados por dois pareceristas. A análise será cega. Em caso de discordância de resultados, um terceiro parecerista será convocado para realizar o desempate;

IX- Os conteúdos publicados são de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, ainda que reservado aos editores o direito de proceder ajustes textuais, linguísticos e de adequação às normas da publicação;

X - Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros;

XI - Será mantido em sigilo o nome dos pareceristas;

XII - O trabalho deve estar revisado conforme a gramática padrão;

XIII – A Revista NÓS, por meio de sua editoria, pode fazer convites de publicações dirigidas para pesquisadores de reconhecida relevância em suas áreas de atuação, não sendo necessário, nesses casos, que os referidos textos passem por avaliação cega de pareceristas;

XIV – Trabalhos com temática incompatível com os interesses da revista serão desconsiderados para efeito de análise dos pareceristas e publicação;

XV – A revista aceita trabalhos enviados por mestrandos (com orientador), mestres, doutorandos e doutores;

XVI - A estrutura do trabalho deverá atender as seguintes orientações:

- Recomenda-se o uso dos editores Word, na versão Windows e BR Office, ou na versão Linux;
- A extensão de artigos científicos, ensaios teóricos e ensaios literários poderão variar de 12 a 25 páginas, incluindo referências, desconsiderando anexos;
- Resenhas críticas poderão variar entre 03 e 10 páginas, sendo preferencialmente de livros e filmes lançados há até três anos ou de obras reconhecidas como clássicas;
- Informes de pesquisa ou resumos de monografias (dissertações ou teses) poderão variar entre 05 e 10 páginas;
- Entrevistas poderão variar de 03 a 20 páginas;
- Discursos de coleção de grau, tanto de paraninfos quanto de oradores, poderão variar de 03 a 10 páginas;

- A paginação extra de trabalhos com anexos serão avaliados pelos editores;
- Demais gêneros de trabalhos serão avaliados pelos editores;
- Margens: superior 03 cm, inferior 02 cm, esquerda 03 cm e direita 02 cm;
- Espaçamentos: no corpo do texto o espaço entre linhas deve ser de 1,5 sem espaçamento entre parágrafos; nas citações destacadas espaço simples;
- O texto principal deve ser em fonte “calibri”, corpo 12;
- Citações: até 03 linhas no corpo do texto; a partir de 04 linhas citações destacadas com recuo de 04 cm justificado e fonte 11;
- Título do trabalho centralizado em negrito e corpo 14;
- Título em língua estrangeira logo abaixo do título em português, em corpo 11;
- Nome(s) do(s) autor(es) justificado à direita, em corpo 12;
- Filiação científica do(s) autor(es) - indicar em nota de rodapé departamento, instituto ou faculdade, universidade e endereço eletrônico;
- O resumo deve ter no máximo 300 palavras, ser escrito em fonte 11 e espaço simples, seguido das palavras-chave;
- O resumo em língua estrangeira também será em fonte 11 e espaço simples, bem como as palavras-chave em língua estrangeira;
- Palavras estrangeiras e grifos devem ser grafados em itálico em vez de negrito ou sublinhado (exceto em endereços URL);
- As notas devem ser apenas explicativas inseridas em notas de rodapé;
- As referências deverão ser organizadas, obrigatoriamente, de acordo com a NBR 6023 da ABNT (agosto de 2002), com indicação dos títulos em itálico;
- As figuras (desenhos, gráficos, mapas, esquemas, fotografias) e suas legendas deverão estar inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos; permitir uma perfeita legibilidade, estando configuradas já no formato da revista.

XVII – Os textos devem ser enviados para o e-mail: revistanoscel@gmail.com





Imagem da capa
Artista: Ismail Shammout.
Tal Alzatar Resistance Sun (O sol da resistência de Tal Alzatar).
1976. 75 x 100 cm.

