

Colóquio de Integração em
Ciências da Linguagem
da Unisul

2 *anos* Mestrado
1 *anos* Doutorado

Coletânea de Textos



**COLETÂNEA DE TEXTOS DO
I COLÓQUIO DE INTEGRAÇÃO EM CIÊNCIAS
DA LINGUAGEM DA UNISUL**

FÁBIO JOSÉ RAUEN
BAZILICIO MANOEL DE ANDRADE FILHO
ORGANIZADORES

**COLETÂNEA DE TEXTOS DO
I COLÓQUIO DE INTEGRAÇÃO EM CIÊNCIAS
DA LINGUAGEM DA UNISUL**

TUBARÃO
UNISUL
2020

Foto da Capa de Christian Perner. Disponível em:

<https://unsplash.com/photos/UKLIuV8rAks>. Acesso em 5 jun. 2020.

Diagramação: Fábio José Rauen; Bazilicio Manoel de Andrade Filho

**C69 Colóquio de Integração em Ciências da Linguagem da Unisul (1. : 2020 : Tubarão, SC)
Anais do 1º Colóquio de Integração em Ciências da Linguagem da Unisul: coletânea de textos / Fábio José Rauen, Bazilicio Manoel de Andrade (Organizadores) Tubarão : Unisul, 2020.
216 f. : il. color. ; 21 cm**

**Inclui bibliografias.
ISBN: 978-65-87169-01-9**

1. Linguagem - Cultura. 2. Discurso - Texto. 3. Conhecimento - aprendizagem. I. Rauen, Fábio José, 1965-. II. Andrade Filho, Bazilicio Manoel de, 1986-. III. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. IV. Série.

CDD (21. ed.) 401



Reitor

Mauri Luiz Heerd

Vice-Reitor

Lester Marcantonio Camargo

Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem

Fábio José Rauen	Nádia Régia Maffi Neckel
Coordenador Geral	Coordenadora Adjunta

Comissão Organizadora

Andressa Bregalda Belan	Kellen Oliveira
Bazilio Manoel de Andrade Filho	Leandro de Bona Dias
Bianca Queda Costa	Nádia Régia Maffi Neckel
Cíntia Viviane Fernande De Abreu	Patrícia de Souza de Amorim Silveira
Fábio José Rauen	Steffy Kaleine Marcos Gonçalves
Giovanna Gertrudes Benedetto Flores	Teodulino Mangueira Rosendo
Israel Vieira Pereira	Vinicius Valença Ribeiro

Equipe de Apoio

Daniel Lucas de Medeiros	Íris Palo Borges
Carolina Pinheiro Barros	Walquíria Guedert Mendes

SUMÁRIO

<i>Restos da senzala: o cinema brasileiro contemporâneo e seu diálogo com o passado escravista do país</i>	Júlio César Alves da Luz	15
<i>Rogério Sganzerla: antropófago</i>	Cristina de Marco e Alexandre Linck Vargas	43
<i>A dualidade moral entre o bem o mal na cultura: análise da relação Batman e Coringa nas histórias em quadrinhos de super-herói</i>	Alexandre Linck Vargas e Diego José da Silva	65
<i>A sereia pela santa: uma leitura blanchotiana de O outro pé da sereia de Mia Couto</i>	Jéssica Freitas dos Santos e Alexandre Linck Vargas	83
<i>A estética do feminino: entre caminhos, rupturas e avanços</i>	Agnes Campos Cascaes, Luiza Liene Bressan da Costa e Marília Köenig	113
<i>Auto e heterovigilância de hipóteses abduativas antefactuais em situações proativas de criação de fanfictions: análise com base na teoria de conciliação de metas</i>	Thalia Eluar do Nascimento e Suelen Machado Francez Luciano	135
<i>O domínio do discurso capitalista na produção do mal-estar na contemporaneidade</i>	Clarinice Aparecida Paris	171
<i>Para além do crivo: circulação de sentidos na prática de mulheres em Ganchos (SC)</i>	William Wollinger Brenuvida	193

APRESENTAÇÃO

UMA PÓS-GRADUAÇÃO CINCO ESTRELAS; UMA UNIVERSIDADE CINCO ESTRELAS

O ano de 2019 foi muito significativo para o Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem PPGCL da Universidade do Sul de Santa Catarina. Há 20 anos, no dia 15 de julho de 1999, dávamos início às primeiras aulas do Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem em Tubarão; há 10 anos, nos dias 6 de julho de 2009 em Palhoça e 16 de julho de 2009 em Tubarão, dávamos início às primeiras aulas do Curso de Doutorado.

A implantação de um curso de *stricto sensu* em Ciências da Linguagem na Unisul é resultado do trabalho generoso de professoras de nosso curso de Letras, criado em 1971, ainda na então Fundação Educacional do Sul de Santa Catarina (FESSC). É em fins dos anos 1990 que as professoras Albertina Felisbino, Maria Felomena Sousa Espíndola, Amaline Boulus Issa Mussi e Mara Stringer da Fonseca, com pontuais contribuições minhas e da professora Maria Marta Furlanetto, elaboraram um projeto de mestrado na área de letras.

A denominação Ciências da Linguagem, hoje mais corriqueira na área, foi uma contribuição ousada da professora Mariazinha à época. Graças à lucidez dessa escolha, nós nos elegemos como uma alternativa de formação qualificada para profissionais de áreas tão díspares, mas que encontram o foco de suas investigações nas linguagens humanas.

Em 2001, já com dois anos de existência, o Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem expandiu-se para a grande Florianópolis, primeiro na rua Padre Roma, no centro da capital do estado, depois em Palhoça. Era outro passo ousado, uma vez que inaugurava um modelo de curso de *stricto sensu* com duas sedes.

Reconhecido em 2002 pelo Conselho Estadual de Educação, nosso Curso de Mestrado foi o primeiro da Unisul a ser recomendado pela Capes em 2004.

Em 2007, em novo ato ousado, protocolamos projeto de Curso de Doutorado, mesmo sendo um curso novo no Sistema Nacional de Pós-Graduação. Aprovado em 2008, demos início às aulas do primeiro Curso de Doutorado da Unisul em 2009, saltando pioneiramente para a nota “4” na avaliação de 2010 e “5” na avaliação de 2016.

Em função de seu pioneirismo, nosso PPGCL vem exercendo forte impacto na qualificação de quadros pós-graduados das instituições de ensino superior e tecnológico especialmente em nosso entorno. Não tenho a menor dúvida, são 363 mestres e 78 doutores (de maio de 2020) que fazem a diferença para o desenvolvimento de nosso país.

Não menos importante, somos forte referência nos estudos textuais, discursivos e culturais, com reconhecida liderança na promoção de eventos na área de linguística e literatura, entre os quais citamos mais recentemente o Seminário em Discurso, Cultura e Mídia (SEDISC), reconhecido nacionalmente, e qualificada publicação, incluindo em nosso portfólio os periódicos “Linguagem em (Dis)curso” (A1), “Crítica Cultural” (B1) e “Memorare” (B2).

COLÓQUIO DE INTEGRAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

No dia 7 de novembro de 2019, tive a grata satisfação de escrever mais um capítulo em nossa história. Tive a satisfação de abrir um evento concebido e organizado pelos estudantes do Programa para integrar professores, estudantes e egressos de nossos dois campi em torno dos estudos promovidos em nossas duas linhas de pesquisa: texto e discurso e linguagem e cultura. O Colóquio de Integração em Ciências da Linguagem da Unisul (CICLU) muito me orgulha porque foi o fruto do comprometimento de nosso corpo discente com um projeto de pós-graduação *stricto sensu* também marcado, desde sempre, pelo comprometimento com a promoção de uma formação qualificada em ciências da linguagem.

O Colóquio de Integração em Ciências da Linguagem da Unisul ocorreu nos dias 7 e 8 de novembro de 2019 como parte das comemorações dos 20 anos do curso de Mestrado e dos 10 anos do curso de Doutorado. Como espaço para discussões de pesquisas concluídas ou em andamento de acadêmicos, pós-graduandos, pesquisadores e professores, o CICLU foi composto por simpósios, mesas-redondas e pôsteres caracterizados pelo aprofundamento do conhecimento.

O evento foi dividido em duas linhas temáticas: texto e discurso e linguagem e cultura. O eixo temático texto e discurso buscou refletir os processos de produção de sentido em sua dimensão subjetiva, social, histórica e ideológica. Nas propostas de trabalho vinculadas a este eixo, conceberam-se processos de significação em eventos sociais específicos e únicos, acionando, além da língua, determinações materiais. O eixo temático linguagem e cultura buscou estudar, na modernidade e na contemporaneidade, as linguagens verbais e não verbais e suas correlações, bem como as manifestações culturais e estéticas, com ênfase na produção simbólica e seus diversos suportes. As propostas de trabalho vinculadas a este eixo atuaram numa intersecção entre os campos da literatura, artes (visuais, cênicas e musicais), fotografia, cinema, moda, antropologia e comunicação.

Fechando esse evento, Bazilio Manoel de Andrade Filho e eu organizamos uma coletânea com oito textos selecionados dentre as 52 comunicações do evento.

No primeiro texto, “Restos da senzala: o cinema brasileiro contemporâneo e seu diálogo com o passado escravista do país”, Júlio César Alves da Luz analisa os filmes *Casa grande* e *O som ao redor* considerando conflitos de classes no âmbito privado da casa da classe média. O texto de Luz examina como a interpretação histórica elaborada pelos filmes sugere, mediante escolhas estético-políticas, formas de persistência de uma ordem social escravocrata.

No segundo texto, “Rogério Sganzerla: antropófago”, Cristina de Marco e Alexandre Linck Vargas buscam responder como Orson Welles é antropofagizado por Rogério Sganzerla em suas versões para a Verdade. Os autores argumentam que a alegria encontrada encantou Orson Welles, e a leitura da verdade do outro conduziu Rogério Sganzerla a criar a sua própria verdade estética.

No terceiro texto, “A dualidade moral entre o bem o mal na cultura: análise da relação Batman e Coringa nas histórias em quadrinhos de super-herói”, Alexandre Linck Vargas e Diego José da Silva apresentam uma pesquisa em andamento que visa a compreender como a coexistência de Batman e Coringa funciona, como essa coexistência reflete discursos existentes em nossa sociedade e como os binarismos bem/mal e razão/loucura dependem de uma noção de perspectiva.

No quarto texto, “A sereia pela santa: uma leitura blanchotiana de O outro pé da sereia de Mia Couto”, Jéssica Freitas dos Santos e Alexandre Linck Vargas, fundamentando-se nas obras de Maurice Blanchot e Peter Sloterdijk, investigam como a figura da sereia substitui a figura de santa enquanto possibilidade narrativa. Considerando a narrativa como acontecimento (e não como relato), os autores sugerem que essa troca possibilita o movimento narrativo na obra.

No quinto texto, “A estética do feminino: entre caminhos, rupturas e avanços”, Agnes Campos Cascaes, Luiza Liene Bressan da Costa e Marília Köenig analisam a vida de Frida Kahlo a partir daquilo que produz embate e promove rupturas sobre o papel da mulher. O texto descreve o cenário social, político, econômico e cultural no qual Frida Kahlo produziu sua arte, olha para o feminino expresso em suas obras, identifica possíveis rupturas que ela promoveu com o conceito social de feminino e demonstra possíveis contribuições desta artista no redimensionamento do que é ser mulher.

No sexto capítulo, “Auto e heterovigilância de hipóteses abduativas antefactuais em situações proativas de criação de fanfictions: análise com base na teoria de conciliação de metas”, Thalia Eluar do Nascimento e Suelen Machado Francez Luciano analisam respostas de ficwriters em um questionário eletrônico direcionado ao processo de criação das fanfictions e à interação com os leitores. O texto defende a hipótese de que o ficwriter tem uma intenção prática implícita de agradar leitores que superordena a sua produção escrita. Segundo as autoras, processos de vigilância podem moderar a emergência e a força de hipóteses abduativas antefactuais do ficwriter interferindo no processo criativo dos autores.

No sétimo capítulo, “O domínio do discurso capitalista na produção do mal-estar na contemporaneidade”, Clarinice Aparecida Paris investiga o domínio do capitalismo e do discurso capitalista na produção do mal-estar na subjetividade contemporânea. Com base em Freud e Lacan, sugere que o consumismo capitalista modificou a subjetividade, e o sujeito é induzido a acreditar que se controla, de modo que o discurso capitalista se encontra articulado na produção do sintoma.

No oitavo capítulo, “Para além do crivo: circulação de sentidos na prática de mulheres em Ganchos (SC)”, William Wollinger Brenuvida analisa a circulação de sentidos em conversas, diálogos e gestos de interpretação realizados pelas criveiras da comunidade de Ganchos. Segundo o autor, o Crivo é uma arte em bordado herdada de imigrantes açorianos e madeirenses. Sua produção acontece em roda de criveiras que se reúnem sistematicamente e constituem sua autoria em prática discursivas orais desse ritual.

Apresentados os textos, seguem votos de uma leitura proveitosa.

Tubarão, 8 de junho de 2020

Prof. Dr. Fábio José Rauem

RESTOS DA SENZALA: O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E SEU DIÁLOGO COM O PASSADO ESCRAVISTA DO PAÍS

REMAINS OF *SENZALA*: THE CONTEMPORARY BRAZILIAN CINEMA
AND ITS DIALOGUE WITH THE COUNTRY'S SLAVERY PAST

Júlio César Alves da Luz*

Resumo: Em meio a uma profusa produção cinematográfica que, nos últimos anos, tem se preocupado em esquadrihar a realidade social do Brasil, o interesse deste estudo é voltado às expressões de um viés de leitura histórica que tem procurado entender o atual quadro das relações de classes à luz da herança de seu passado escravista. Tendo por objeto os conflitos de classes que têm lugar no âmbito privado da casa da classe média, são analisados os filmes *Casa grande* e *O som ao redor*, obras nas quais o microcosmo de seu recorte afigura-se como espaço metonímico que remete, problematizando sob perspectiva histórica, ao contexto mais amplo da sociedade de classes no Brasil. O enfoque recai sobre a interpretação histórica elaborada pelos filmes, examinando o modo como dão a ver, por meio de suas escolhas estético-políticas, os signos de continuidade da antiga ordem social escravocrata que persistem no atual quadro social do país.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Relações de classes. Escravidão.

Abstract: In the midst of a profuse film production that, in recent years, has been concerned with scrutinizing the social reality of Brazil, the interest of this study is focused on the expressions of a historical reading bias that has sought to understand the current framework of relations between classes in light of the heritage of their slave past. Having as object the class conflicts that take place in the private sphere of the middle class house, the films *Casa Grande* and *O som ao redor* are analyzed, works in which the microcosm of its clipping appears as a metonymic space that refers, problematizing under historical perspective, to the broader context of class society in Brazil. The focus is on the historical interpretation elaborated by the films, examining how they show, through their aesthetic-political choices, the signs of continuity of that old slave social order that persist in the current social framework of the country.

Keywords: Brazilian cinema. Class relations. Slavery.

* Doutor em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina; professor de História na Secretaria de Educação de Criciúma; e-mail: julio_daluz@hotmail.com.

1. O ESPECTRO DO PASSADO ESCRAVISTA NO PRESENTE DO CINEMA BRASILEIRO

Na esteira de um interesse cinematográfico de longa data, a abordagem dos problemas sociais do país – que, a partir do realismo crítico, é alçado ao centro dos interesses de seguidas gerações de cineastas – tem frutificado, no cinema brasileiro recente, numa produção particularmente profusa, difícil de circunscrever, dada sua diversidade, num conjunto de escolhas temáticas ou estéticas comuns. Fato notável, mas que também não é novidade, é o diálogo com o passado a que tanto tem recorrido, ensejando penetrantes leituras do presente que se aprofundam sob a chave de viés histórico na investigação das mudanças e, sobretudo, das permanências do quadro social do país. Um dos contextos privilegiados de seus retornos ao passado tem sido o período escravocrata do Brasil, recaindo a ênfase de seu enfoque sobre os abismos sociais e as relações de classes, marcadas por tensões, violências e humilhações que sugerem uma continuidade, sob formas modernas, das arcaicas relações entre senhores e cativos daquela estrutura social não de todo superada.

Do apelo mais evidente às analogias, como em *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), à crítica mais sutil de um filme como *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), a escravidão vem rendendo tema tanto para trabalhos ficcionais, como esses, quanto para o documentário, a exemplo do curta-metragem *Babás* (Consuelo Lins, 2010), ou do longa *Gilda Brasileiro – contra o esquecimento* (Viola Scheuerer, Roberto Manhães Reis, 2018), para narrativas de ação e fantasia, tal o caso de *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009), ou para o horror, como em *O diabo mora aqui* (Dante Vescio, Rodrigo Gasparini, 2016). Singularmente, o recurso ao suspense, nas filmografias de Kleber Mendonça e da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra (*Trabalhar cansa*, 2010; *As boas maneiras*, 2018), e ao horror, nos exemplos recentes de *O diabo mora aqui* e de *O nó do diabo* (Ramon Porto Mota, Gabriel Martins, Ian Abé e Jhésus Tribuzi, 2018), sobressai em formas inusitadas de lidar com o tema, sob as quais parece vir a encontrar expressão assim condizente, no macabro do horror, para filmar o macabro da escravidão. Repetem-se também velhas formas despotencializadoras de figuração

do negro escravizado, como em *Vazante* (Daniela Thomas 2017), onde o escravo des/aparece como pano de fundo para o drama das elites brancas, embora sejam o seu olhar e a sua voz que vêm galgando o primeiro plano nos filmes mais interessantes sobre o tema, a exemplo de *A última abolição* (Alice Gomes, 2018), documentário que contrapõe à emudecedora versão oficial da história – a lei da Princesa Isabel que libertou os escravos de um dia para o outro – a história subterrânea de uma resistência quotidiana e secular. Cresce o interesse, enfim, e prolifera a diversidade de olhares sobre o passado escravista do Brasil, sem contar a vaga de uma cinematografia, tanto mais diversa, que se tem empenhado em discutir a questão racial no país, legatária do escravismo e responsável por um quadro social abissal e explosivo, da qual são exemplos os trabalhos de importantes cineastas negros como Joel Zito Araújo (*A negação do Brasil*, 2000; *As filhas do vento*, 2005; *Raça*, 2013) e Jeferson De (*Distraída para a morte*, 2001; *Carolina*, 2003; *Narciso Rap*, 2004; *Bróder*, 2010).

Em meio ao panorama dessa produção assim diversa, este estudo destaca duas obras, relativamente contemporâneas, pelas aproximações que suscitam um cotejo entre os muitos aspectos comuns que apresentam entre si e, em especial, pelos debates que levantaram em torno de questões sociais prementes no Brasil, como os conflitos de classes e seus laços com o passado. Obras que se inscrevem num contexto específico da história recente do país, *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Casa grande* (Felipe Barbosa, 2015) foram realizadas ao cabo de um período de mudanças promovidas por políticas sociais que geraram fortes receios e a reação exasperada da classe média. O mal-estar, os medos e as inquietações de uma classe em crise são flagrados, em ambos os filmes, dentro do universo de sua vida privada, microcosmo sobre o qual concentram seus enfoques a fim de analisá-lo como espaço metonímico para pensar, de modo geral, a sociedade de classes no Brasil. Cenário onde crepitam os pequenos dramas de seu quotidiano, o espaço íntimo da casa da classe média descortina-se também como palco em que se confrontam dois mundos, centro em torno do qual circulam figuras do outro de classe, pessoas que, embora não pertencentes ao seu universo, atravessam os limiares que as separam dele e transitam em seu interior.

Dado comum peculiar, no retrato da classe média que os dois filmes compõem, a presença de elementos que remetem diretamente à escravidão insere as relações e, principalmente, os conflitos com o outro de classe numa perspectiva histórica que assinala as sobrevivências daquela antiga ordem social assentada em relações de trabalho brutais e degradantes. É essa invisível luta de classes, pequena e cotidiana, no âmbito da vida da classe média, e seu elo com o passado escravista que constitui o objeto deste trabalho, interessado em examinar o modo como os filmes elaboram tal interpretação histórica do atual quadro social do país. O recorte analítico circunscreve-se, para os limites deste texto, aos elementos das referências mais diretas à escravidão, procurando ler as abordagens que os filmes fazem do tema à luz das críticas de autores como Jessé Souza (2017; 2018), que aponta para a herança da experiência escravocrata na sociedade brasileira contemporânea, e de Achille Mbembe (2017), que sinaliza para um devir-negro do mundo.

2. OS RETORNOS DA ESCRAVIDÃO NA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

O interesse pelo tema da escravidão não é recente no cinema brasileiro. Já na época do cinema silencioso, e a partir do forte diálogo que desde o princípio travou com a literatura, podem-se contar pelo menos duas adaptações de *A escrava Isaura*, romance de Bernardo Guimarães: a primeira, de 1917, dirigida por Tarquínio Garbini, e uma outra, de 1929, realizada por Antônio Marques Filho. De ambas as películas, entretanto, bem como da versão de 1949, dirigida por Eurides Ramos, nenhuma cópia sobreviveu (DUARTE-SIMÕES, 2005, p. 153)¹.

¹ Há notícias também, conforme consta no Catálogo da Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, de outras duas tentativas de adaptação inacabadas de *A escrava Isaura*: uma de 1922, sem informação a respeito da direção, que seria produzida pela Rossi Filme, e a outra de 1929, cuja direção teria sido assumida por Francisco Madrigano. Ver Catálogo da Filmografia Brasileira em: cinemateca.org.br. Acesso em: 30 dez. 2019.

Em contrapartida, não só o romance de Guimarães ganhou a tela da televisão, com as popularíssimas adaptações da Rede Globo, de 1976/1977, e da RecordTV, de 2004/2005, mas também o tema, bastante explorado desde então, não mais cessou de retornar ao longo da história do cinema brasileiro, assumindo, por outro lado, em cada momento, diferentes ângulos, em muito orientados pelo contexto de sua realização.

Sob os auspícios do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), Humberto Mauro dirigiu, em 1942, *O despertar da redentora*, média-metragem que narra um episódio da juventude da Princesa Isabel, caso que teria despertado sua consciência para a violência da escravidão e, a partir de então, para a causa abolicionista. Realizado em pleno contexto do Estado Novo, no âmbito de um órgão subordinado ao Ministério da Educação e da Saúde Pública e que buscava instrumentalizar o cinema para os fins ideológicos – de integração nacional, submetido aos interesses propagandísticos e à política centralizadora – do governo de Getúlio Vargas, o filme de Mauro reiterava a visão oficial da história e do poder. Sem qualquer referência à luta dos negros e do movimento abolicionista, o filme educativo – destinado, como todo trabalho do INCE, sobretudo às escolas, aos professores e aos estudantes – encerrava com o *happy ending* da libertação dos cativos pela Princesa Regente, reduzindo-a ao nobre gesto da filha do monarca.

É precisamente acerca do abolicionismo, por outro lado, que trata *Sinhá moça* (Tom Payne, 1953), não obstante a luta contra a escravidão sirva menos para retratar o drama dos negros do que a vida das elites brancas. E dificilmente teria sido diferente, já que, como um dos melhores frutos da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o filme dava expressão ao projeto estético-político da produtora paulista, empresa que buscava responder aos anseios de uma elite urbana e cosmopolita que exigia um cinema à sua altura, e que, para isso, ambicionava atingir padrões internacionais, decalcando a linguagem fílmica e emulando o rigor técnico e artístico do modelo hollywoodiano. Embora chegue a dar alguma visibilidade ao cotidiano violento e humilhante do regime escravocrata e às formas de resistência dos

escravos, sua realidade é retirada ao pano de fundo para as fantasias de uma aristocracia conservadora, que muda, no melhor dos casos, superficialmente, para não mudar radicalmente. O abolicionismo converte-se em luta de brancos de consciência, os quais assumem a abnegada missão de conduzi-la em favor dos negros, vistos como pobres vítimas incapazes que carecem de orientação das classes mais instruídas, conforme expressamente o revelam as palavras de Rodolfo (Anselmo Duarte), espécie de Zorro que sai à noite para libertar escravos: “Qualquer coisa que eles façam sem uma orientação”, assevera o personagem, “está destinada ao fracasso”.

No contexto de radicalização política que convulsionou os anos 1960, o negro é alçado, com o Cinema Novo, de uma posição marginal a que o cinema brasileiro até então o relegara a figura central e símbolo de resistência, como bem encarnou emblematicamente Antônio Pitanga no papel de Firmino em *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), personagem revolucionário que representa o farol da consciência de classe e personifica o ideal de transformação social. É o mesmo espírito que também insufla, na mesma época, *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), filme baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos, biografia romanceada do líder do Quilombo de Palmares. Da fazenda onde trabalha como escravo à Serra da Barriga, onde se localizava o famoso quilombo, a narrativa acompanha sua trajetória de lutas contra a opressão no engenho de açúcar e pela liberdade nas fugas em busca de refúgio ao jugo do sistema escravocrata. Um tema caro ao diretor a que voltaria, em 1984, na coprodução franco-brasileira de *Quilombo*, filme que desdobra o anterior ao narrar a sucessão de Ganga Zumba por Zumbi na guerra contra as forças repressivas que tentavam destruir Palmares. Sem o peso da luta de classes que preponderava na película dos anos 1960, é ainda da mesma luta contra a opressão e pela liberdade que trata a dos anos 1980, do quilombo, que traz no título, como símbolo de resistência.

Entre um filme e o outro, a escravidão foi ainda tema para outra incursão de Diegues ao passado dos negros no Brasil, dessa vez para retratar a história e o mito de Chica da Silva, o caso excepcional da escrava alforriada que viveu durante o século XVIII no Arraial do Tijuco,

atual Diamantina, e que, tendo vivido maritalmente por anos com o rico contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, ascendeu ao círculo da alta sociedade local. *Xica da Silva* (1976), como Diegues preferiu grafar, foi um sucesso de bilheteria, mas dividiu a crítica, parte da qual acusou o diretor de deixar as lutas entre senhores e cativos de lado – num momento crucial de combate à Ditadura Militar, quando mais se exigia do cineasta uma postura engajada – para “descambar” na comédia erótica, preocupado mais com as relações amorosas da dama negra que sobe de escrava a senhora do que com os conflitos da sociedade escravocrata².

O mesmo cenário e o mesmo contexto de *Chica da Silva* serviram também à história de um outro negro lendário do tempo da mineração, narrada em *Chico rei* (1985), de Walter Lima Júnior. A história do rei africano Galanga, que teria sido capturado e enviado como escravo para a região aurífera do Brasil com o nome de Francisco, não conta com evidências históricas que a comprovem, mas perdura como potente símbolo de resistência negra no imaginário popular. No entanto, assim como no filme de Diegues, não são também, no de Lima Jr., as tradicionais lutas dos escravos, como as revoltas, as fugas e a formação de quilombos, o foco de seu interesse; o cineasta fluminense, tal qual o colega alagoano, privilegia outras estratégias de resistência, buscando menos a grande guerra contra o sistema escravista do que os pequenos caminhos de suas brechas internas, como a possibilidade de compra da alforria. Ambos são casos singulares de inversão de papéis: *Chica* eleva-se a senhora da alta sociedade e *Chico*, a dono de mina; aquela pela sedução a um abastado minerador, este pelo esforço e pela astúcia que lhe permitiu acumular ouro e, com a ruína de seu ex-senhor, comprar a propriedade de sua mina. Duas histórias que tematizam, de qualquer forma, embora por vias diversas às dos embates das relações de trabalho, a conquista da liberdade.

Se bem que um filme como *Chico rei* possa ser lido como a endereçar uma crítica ao presente, quando no Brasil se lutava pelo fim do regime militar, o contexto de sua narrativa circunscreve-se ao século

² Ver ADAMATTI (2019), texto que analisa a recepção crítica de *Xica da Silva*.

XVIII³. O que é notável, por outro lado, na cinematografia recente que se tem voltado à escravidão é que parte do presente, no qual se situa, a fim de lê-lo à luz de seu passado. Na verdade, o interesse pelo tema, no cinema brasileiro contemporâneo, tem apresentado diferentes facetas: ao lado de obras como *Vazante*, *Gilda Brasileiro* ou *A última abolição*, entre outras já mencionadas, juntam-se ainda trabalhos que vão do documentário de denúncia, como o média-metragem *Terminal 3* (Thomaz Pedro, Marques Casara, 2017) – sobre o caso de um grupo de homens encontrados na condição de trabalho escravo na construção do aeroporto de Guarulhos –, aos filmes de ficção que, embora não seja a escravidão propriamente o assunto de que se ocupam, reportam-se a ela, mesmo assim, em algum momento, a exemplo de *Cafundó* (Clóvis Bueno, Paulo Betti, 2005), sobre a vida do liberto João Camargo. Particularmente singular, contudo, é o volume de uma produção que nos últimos anos tem enquadrado as atuais relações de classes no Brasil sob o prisma de seus possíveis liames históricos com a sociedade escravocrata de seu passado. Uma ordem extremamente violenta e desigual, mas não tão distante, sugerem os filmes, do quadro social dos dias de hoje.

É justamente essa continuidade a tese defendida pelo sociólogo Jessé Souza, para quem teria sido a experiência da escravidão – e não uma suposta herança de Portugal e seu patrimonialismo, conforme a tradição de uma leitura historiográfica fixada por Sérgio Buarque de Holanda – “a semente de toda a sociabilidade brasileira” (SOUZA, 2017, p. 9). A evidência da herança escravista seria visível na existência da *ralé*, termo com o qual Souza designa toda uma *classe condenada* dos dias atuais, herdeira da *raça condenada* do passado. A *ralé* corresponde, consoante as palavras do autor, a uma “classe social de párias sociais desprezados e humilhados”, um vasto estrato social “não só sem capital cultural nem econômico em qualquer medida significativa”, mas também desprovido “das pré-condições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação” (*idem*, 2018, pp. 18, 27). Condenada pelo

³ Embora finalizado apenas em 1985, ano em que a ditadura chegava ao fim, as filmagens se iniciaram em 1979, ano em que assumiu o poder João Figueiredo, o último presidente do regime militar, e em que foi promulgada a Lei da Anistia.

abandono social e político a desempenhar a mesma função, hoje, que os cativos de outrora, essa casta de excluídos “serve às classes incluídas como mecanismo de distinção em duas frentes: uma simbólica, para provocar o prazer da ‘superioridade’ e do mando, e outra material e pragmática, no sentido de criar uma classe sem futuro que pode, portanto, ser explorada a preço vil” (*idem*, 2017, pp. 66-67). A razão para a forçosa reprodução de sua existência revela-se, em suma, na necessidade de estender a escravidão sob novos meios.

Às formas transmutadas do trabalho escravo responderia também uma nova forma de racismo. Em substituição ao *racismo fenotípico*, o racismo científico da cor de pele que predominou durante a dominação colonialista europeia até o início do século XX, o *racismo culturalista* o teria sucedido, de acordo com Souza, como paradigma universal, impondo-se a partir de meados do século XX como corolário da hegemonia estadunidense no novo contexto. Cumprindo a mesma função do racismo fenotípico, o culturalismo reafirma a presumida superioridade de povos e países dominantes, justifica sua posição por seus pretensos atributos e legitima, assim, sua própria dominação. É racista porque opera, como todo racismo, uma “distinção ontológica entre seres humanos”, separando-os entre seres de primeira e de segunda classes; porque serve para “hierarquizar indivíduos, classes e países” e, desse modo, para “legitimar pré-reflexivamente a suposta superioridade inata de uns e a suposta inferioridade inata de outros” (*ibid.*, p. 18). Exatamente o tipo de racismo que se manifesta no tão familiar horror a pobre por parte das classes médias e altas brasileiras, cujo pressuposto é a cisão da humanidade em duas: a do *espírito*, à que pertencem as classes superiores, privilegiadas como detentoras do conhecimento valorizado, e a do *corpo*, à que são reduzidas as classes inferiores, percebidas exclusivamente como corpo, subespécie animalizada destinada ao trabalho braçal.

Se o racismo serve a assentar desigualdades, dissemelhanças entre os seres humanos, Achille Mbembe (2017) lembra que a raça e o Negro significam, no imaginário europeu, a mesma coisa e que foi sobre ambos que a Europa fundou a modernidade. Em realidade, o Negro, associado aos conceitos de raça e de escravo, foi termo que serviu, desde

o início, para assinalar uma exclusão, uma invisibilidade, para legitimar a opressão e a exploração de toda uma humanidade condenada. “Produto de uma máquina social e técnica indissociável do capitalismo, da sua emergência e globalização, este nome foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação”, tendo vindo a ser ele, o Negro, “na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta vida do capital” (*ibid.*, p. 19). Fruto de uma fabulação histórica do mundo euro-americano, Negro é um conceito historicamente construído para designar uma existência inferior, um “corpo de exploração” submetido aos interesses e à vontade de um senhor, além de “nome de injúria”, por conta disso, que remete àquilo que ninguém desejaria ser.

Longe de superada, todavia, Mbembe adverte, pelo contrário, para a universalização contemporânea da condição negra: “os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternadas” (*ibid.*, pp. 15-16). Passados os séculos da escravidão atlântica, o nome Negro deixa de se referir exclusivamente aos homens e às mulheres de pele preta para se estender também, entrando num novo contexto brutal do capitalismo, a toda uma humanidade em via de se tornar igualmente negra. A esse processo, o filósofo camaronês denomina o “devir-negro do mundo”.

Em meio às misérias e às violências que o neoliberalismo espria, às formas de sujeição e exploração que então proliferam e ao revigoramento do pensamento e de práticas racistas, o fantasma do passado escravocrata volta a assombrar o presente. No Brasil, particularmente, a crítica de Jessé Souza expõe contundentemente a chaga não curada da escravidão, visível no abismo social desmedido entre as elites e a ralé, no empenho voraz daquelas em reproduzir esta classe de condenados, nos abusos e nas humilhações das relações de trabalho, na repulsa e no ódio de classe, no racismo e no sadismo da repressão a populações marginalizadas. Em um momento de crise, quando as elites parecem se sentir ameaçadas com alguma possibilidade de mudança, por mínima que seja, na estrutura de sua ordem, reagem

então indignadas e agressivas, fiéis ao sangue senhorial que perdura circulando em suas veias. E o cinema brasileiro, sempre tão sensível às questões sociais e políticas de seu tempo, procura entender o momento por que passa o país e levá-lo à tela, sem dispensar, para tanto, o aprofundamento numa perspectiva história, como nos filmes analisados a seguir⁴, a fim de examinar e melhor compreender a situação do Brasil atual.

3. A CRISE DA CASA-GRANDE

A referência ao passado escravista brasileiro, em *Casa grande*, é assinalada, de entrada, pelo próprio título do filme, que remete de imediato ao símbolo de uma estrutura social cindida entre duas humanidades, senhores e escravos, bem como à obra clássica de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*, texto de 1933 que se inscreveu fortemente nas ciências sociais como trabalho referencial na leitura histórica daquele período. É sobre a casa-grande que se abre a primeira imagem do filme, no caso, um imponente casarão dos dias de hoje, situado no Rio de Janeiro, o que sugere, desde já, entre o título que alude a uma antiga ordem social e a imagem que se inscreve no tempo presente, uma intersecção entre a realidade contemporânea do país e o passado de sua gestação. Tal como na casa-grande de outrora, sobrevivem, ainda hoje, nos casarões das elites, certos ranços não superados daquela estrutura arcaica, conforme o filme buscará esquadriñar e expor, assinalando, porém, não apenas o prolongamento de seus persistentes e evidentes resquícios, mas também um momento crucial de sua crise.

⁴ As análises dos dois filmes que seguem aproveitam e desdobram leituras fílmicas realizadas na tese de doutorado intitulada *Povos in/visíveis: imagens dos povos no cinema brasileiro contemporâneo*, defendida em julho de 2018 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Ver: LUZ, Júlio César Alves da. *Povos in/visíveis: imagens dos povos no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem). Unisul, Tubarão, 2018. Texto disponível em: linguagem.unisul.br.

Sob o nó dos paralelos históricos que a obra articula, o espectro do senhor de escravos conserva-se em Hugo (Marcello Novaes), o tipo de figura patriarcal que ocupa a posição centralizadora e de autoridade do proprietário e provedor da casa, homem de negócios, porém, arruinado, mas que procura manter as aparências e esconder da família a crise financeira por que passam. Sônia (Suzana Pires), sua esposa, é a mulher obediente e de finos modos, e Nathalie (Alice Melo), a filha adolescente ignorada por todos, enquanto Jean (Thales Cavalcanti) é o filho de 17 anos que constitui o centro das atenções e dos cuidados dos pais, numa disposição de papéis e posições em conformidade com a lógica das relações patriarcais. Completa o quadro da casa o rol dos empregados que transita em seu domínio num convívio quase diário mediado pelas suas relações de trabalho, o qual inclui, além de Rita (Clarissa Pinheiro), a doméstica sensual com quem Jean busca uma aventura amorosa – tal como, outrora, o filho do senhor se satisfazia com suas mucamas –, Noêmia (Marília Coelho), a cozinheira, e Severino (Gentil Cordeiro), o motorista, ela negra e ele mulato, em uma gama de cores que tanto remete ao cadinho das misturas étnico-culturais brasileiras, bem como expõe a crônica mazela de uma distinção de classes ainda bastante atrelada à diferenciação racial.

A narrativa acompanha a jornada de Jean, que passa por um momento crucial, entre a conclusão dos estudos escolares e o movimento de auto/descoberta próprio da idade, mas também decorrente da situação econômica familiar que o envolve, interseccionando sua crise pessoal com as questões sociais mais amplas que o filme aborda. Sua família passa por um revés financeiro que força os pais ao corte de gastos, como na gradual e dramática demissão dos empregados, afundando-os em dívidas e conflitos que desarranjam a ordem da casa. Esta e o seu cotidiano apresentam-se como espaço e tempo privilegiados onde se travam as relações e os conflitos de classes, configurando-se como microcosmo no qual uma realidade maior do país condensa-se em sua demonstração metonímica que o recorte fílmico compõe. A casa é o *lócus* onde se defrontam dois mundos distintos e eclodem os embates inevitáveis de seu contato, inscrevendo suas relações numa perspectiva histórica que as concatena com um passado de profundas desigualdades.

O passado evocado pelo filme é aquele que guarda nas atuais casas das elites os traços da casa-grande, povoando-as com as sombras de uma sociedade rigorosamente estratificada, quando a configuração das casas senhoriais separava o espaço do senhor e sua família da senzala reservada aos escravos. Uma estrutura social implacavelmente hierarquizada, embora não tão distante dos dias de hoje, conforme o filme procura demonstrar ao radiografar as relações entre os personagens dentro da casa, dispendo-os e ressaltando as posições entre o alto e o baixo de sua condição de classe. Como observa Eduardo Rodrigues (2014, p. 138), casa-grande e senzala são “arranjos espaciais” que remontam ao período escravista, e, no filme, sua referência alude à “dimensão espacial e multiescalar da profunda segregação da nossa sociedade em termos econômicos, políticos, étnicos e de gênero”. Termos que assinalavam, no passado, uma ordem espacial e de classe, mas cujos resquícios preservam-se ainda nas grandes casas de hoje, como a retratada pelo filme de Barbosa, onde a “ralé dos novos escravos”, como a define Jessé Souza, comparece rebaixada ao plano inferior de uma estrutura vertical, convivendo num tempo e num espaço sempre contíguos e distintos dos de seus patrões, numa justaposição – ou antes, numa sobreposição – que a *mise-en-scène* configura a fim de tensionar seus mundos.

Uma distância estamental cinde as classes em dois estratos completamente alheios um ao outro, não obstante o contato inevitável que os faz se confrontarem, numa partilha conflituosa de dois mundos impossíveis que o filme capta e exhibe, como diz Jacques Rancière (2004), sob a luz da mesma imagem. Isso porque, embora contrárias, as classes infalivelmente se atritam no seu necessário contato, universos avessos que se inscrevem, sob a luz da câmera, na partilha da mesma imagem. Afinal, segundo o filósofo, a câmera é a máquina capaz de fazer a grandes e pequenos – apesar de suas diferenças e sem os tornar iguais – “suscetíveis de compartilhar a mesma imagem, de igual teor ontológico” (*ibid.*, p. 162). Captando-os de maneira automática, sem estabelecer diferenças, a câmera os inscreve na sua desigualdade sob a igualdade da mesma luz e expõe, dessa maneira, a “comunidade de dois mundos no gesto mesmo de sua exclusão, a sua separação na comunidade de uma mesma imagem” (*ibid.*, p. 163).

Casa grande, nesse sentido, ao registrar na superfície do plano fílmico a verticalidade das relações de classes, coloca em cena a partilha conflituosa por meio da qual confinam, dentro do microespaço da vida privada da classe média, dois mundos em sua distância e em sua estreita proximidade. Em conformidade com a ordem socioespacial entre casa-grande e senzala e a sua correlata lógica vertical entre o alto e o baixo da hierarquia social, os patamares dos lugares que os personagens ocupam e que lhes cabem são bem demarcados e assinalam, na comunidade da imagem, suas diferenças de classes. Assim, num plano que se inicia com a imagem de Severino trabalhando no jardim da casa, um movimento de *zoom* em seguida se afasta dele para enquadrar dois outros personagens que até então não eram vistos, mas cujas vozes se ouviam a conversar em francês. A câmera, que o enquadra em *plongée* da varanda da casa, recua em *zoom out* e o deixa para trazer ao primeiro plano duas mulheres que ali estão sentadas a uma mesa, estudando a língua. Sônia é professora de francês e dá aulas à sua amiga Lia (Georgiana Góes), enquanto o motorista é apenas entrevisto ao fundo, através da balaustrada. Da altura em que Sônia e Lia se encontram, o quadro emoldura as duas classes “lado a lado”, destacando as duas mulheres em plano próximo, ao nível da câmera, ao passo que Severino, ao fundo, des/aparece numa figura minúscula, distante, em seu silente trabalho sob a chuva. Literalmente, o empregado é situado numa camada abaixo, correlato espacial ao plano de seu *status* social, criado encarregado dos trabalhos manuais, em contraposição ao tempo e ao espaço que se reservam à patroa, que, no nível acima de sua condição de classe, pode dedicar o ócio de seu tempo às atividades intelectuais.

A imagem dos des/níveis sociais de Sônia e Severino expressa perfeitamente os atributos de classes que os personagens encarnam. Os empregados da casa são indivíduos da ralé, daquela classe social, de que fala Souza (2017; 2018), de párias reduzidos a mero “corpo” de baixo custo à venda – em oposição às classes do “espírito” – e que se reproduzem eternamente na mesma condição, fadados ao trabalho animalizado que libera a classe de seus patrões dos serviços domésticos e dos cuidados com os filhos para se dedicarem a atividades mais qualificadas e melhor remuneradas. É entre elas que se trava, de acordo

com o sociólogo, uma luta de classes silenciosa, cotidiana, uma guerra intestina que, no íntimo da casa-grande, opõe a classe excluída da ralé às classes incluídas que a superexploram, tal como o filme exhibe numa *mise-en-scène* e numa montagem que tensionam recorrentemente seus mundos, delimitando rigidamente o tempo e o espaço que competem a cada uma.

Exemplos disso são as repetidas cenas em que Hugo e sua família aparecem fazendo suas refeições, ao passo que as domésticas cuidam de seus afazeres. Na sequência em que pela primeira vez são vistos na sala de jantar, Rita, inicialmente, serve-lhes os pratos, enquanto Sônia conversa com Hugo sobre a situação financeira da casa, utilizando-se da língua francesa deliberadamente para evitar ser entendida pela empregada. Quando Rita finalmente se retira para o espaço contíguo da cozinha, a conversa deriva para a discussão acerca das cotas raciais, questão central ao filme, dentro de seu amplo leque temático, que lhe interessa em sua crítica ao que no presente se liga com o passado escravista. Num discurso vazio, que será contradito, mais adiante, por ele mesmo, Hugo afirma ser a favor das cotas, citando inclusive o modelo dos Estados Unidos e de suas *affirmative actions*: “não é à toa que são a maior economia do mundo”, comenta, sem o menor nexos com a questão, “apesar que o certo mesmo”, sentencia, “seria consertar pela base, pelas escolas públicas. Aí, sim!” Nesse momento, às palavras de Hugo, segue-se o corte e a sequência prossegue em plano que mostra, no repartimento ao lado, Rita solitária na cozinha, distante ante à câmera que a espia aquém do limiar da porta, enquanto ainda se ouvem sobre a imagem os sons – da música, da voz de Hugo – que chegam da sala de jantar. Justapostos, neste caso, já não dentro do plano, como na cena de Severino e a patroa, mas agora na montagem, embora sobrepostos, ao mesmo tempo, entre as camadas do áudio e do visual, os dois universos de classes se confrontam nos limites em que um confina com o outro, sob o intuito ostensivo, que às vezes beira o didatismo, de enfatizar suas desproporções.

O microcosmo da casa revela-se um mundo cindido, fraturado em relações de classes abissais, inscritas, conforme indica o filme no movimento que o abre para sua realidade extramuros, no contexto mais

amplo da sociedade de classes no Brasil. Isso se dá justamente em razão da crise financeira que leva Hugo ao corte de gastos, como na dispensa do motorista, forçando Jean ao uso do transporte público para ir à escola, o que o retira do abrigo de um reduto abstraído do seu entorno e o põe em progressivo contato com o mundo de fora. O filme o acompanha, a partir de então, numa jornada de auto/descoberta que o conduz ao encontro com Luísa (Bruna Amaya) e com uma realidade outra, completamente diversa da sua. Afinal, Luísa é aluna de escola pública, mora num bairro popular e traz na sua pele parda a marca de sua origem de classe. Os dois se conhecem no ônibus, voltando da escola, numa sequência que assinala a incursão de Jean pelo lado reverso de sua classe ao contrapor um grande plano geral de uma favela por que passam ao primeiro grande plano geral exibido pelo filme, que apresenta, no início, um bairro nobre carioca, onde, supõe-se, ele viva com sua família.

Figura em tudo antitética à de Jean, a passagem de Luísa entra como novo elemento que faz aprofundar os contrastes sobre os quais *Casa grande* insiste, oferecendo outro personagem para confrontar os sinais distintivos de classes que reiteradamente exhibe: escola particular para uns poucos e escola pública para os outros muitos, música clássica para a elite cultural e forró para o povo, língua francesa e “alta cultura” versus “baixa cultura” de quem tem que se valer de cotas, bairro nobre para os privilegiados e periferia onde se amontoam os pobres, além, é claro, e principalmente, da pele branca dos senhores da casa em oposição a todas as outras cores de pele. A barreira social que se lhes interpõe decide a relação sem futuro entre Jean e Luísa. Personagem que coloca em questão, por sua condição de classe e de cor, as divisões sociais que os discriminam, ela é elemento estranho ao mundo do filho de Hugo e que, portanto, perturba a ordem de sua casa. É a sua a mais incisiva voz contrária, numa sequência em que aparece dentro da casa, na discussão, que retorna pela segunda vez, das cotas raciais. Parda e de escola pública, Luísa é cotista e se vê forçada a repetir, contra a ladainha dos mesmos argumentos de quem as condena, os mesmos contra-argumentos dos que as defendem, evocando, dentre eles, o compromisso de reparação histórica pela escravidão imposta à população negra.

A discussão acerca das cotas é central e afina com o nó das relações entretecidas por Barbosa entre o passado e o presente das relações de classes no Brasil. A leitura histórica que o remete ao período escravista parte de uma conjuntura atual de crise que faz repensar o quadro antigo das desigualdades no país e leva à proposição de políticas sociais retratadoras, para mostrar que, de lá para cá, a permanência desse quadro de injustiças não só é flagrante, bem como conta com a reação indignada, e frequentemente até violenta, de classes apegadas aos privilégios. Particularmente, o mal-estar da classe média, que tem recebido bastante atenção do cinema brasileiro contemporâneo, como em *Casa grande* e em *O som ao redor*, está em muito ligado a esse contexto recente de mudanças, em especial as das políticas sociais de inclusão que procuraram ampliar o acesso popular ao ensino superior, como as cotas. E isso justamente porque bulia com um privilégio de classe, o acesso ao capital cultural, prerrogativa da classe média.

O espectro da casa-grande que subsiste nas casas atuais da classe média, – bem como, certamente, e em primeiro lugar, nas das elites econômicas –, manifesta-se nas relações de classes que continuam a produzir toda uma casta de novos escravos, da qual fala Jessé Souza. Trata-se de uma humanidade outra, inferiorizada, subalternizada, reduzida à “condição negra”, no sentido a que se refere Mbembe, a corpo de exploração perpetuamente condenado aos trabalhos mais pesados e mal-remunerados, humilhada e estigmatizada pela posição que ocupa e pelas funções que exerce. Do outro lado, acostumada a ver de cima e educada na convicção de que haveria um povo abaixo cujo único destino seria lhe servir, a classe de seus senhores, afeita à posição e às regalias da casa-grande, permaneceu – na contramão de todas as transformações que incessantemente se processaram no país – igual a si mesma, conforme nota Darcy Ribeiro. “Senhorios velhos se sucedem em senhorios novos”, diz o antropólogo (RIBEIRO, 1995, p. 69), iguais e solidários nos seus interesses, sempre pronta e violentamente reativos a qualquer perspectiva de mudança que ameaça seu *status*. Zelosos dos sinais distintivos e das vantagens de sua classe, como naquela arcaica ordem da casa-grande e da senzala, mantêm-se extremamente

conservadores, preservando valores patriarcais, meritocráticos, classistas, aos quais se aferram obstinadamente contra o horror à mínima possibilidade de horizontalização de uma estrutura vertical onde estão muito bem situados. Perpetuam, assim, as escandalosas desigualdades de uma ordem secular que cinde a sociedade brasileira entre uma minoria privilegiada e uma massa de desfavorecidos históricos, e cuja demonstração metonímica expõe, no microcosmo da casa focado pelo filme, a partilha conflituosa desses mundos opostos, assim como o faz também *O som ao redor*, filme em que se exacerbam as relações de classes no tensionamento de seu contato cotidiano, nos pequenos embates que o atravessam e colocam em xeque a estrutura social legada pela casa-grande.

4. A DESCIDA À SENZALA

Assim como *Casa grande*, também *O som ao redor* coloca em cena os abismos e as relações de classes que têm lugar no íntimo do lar da classe média. Muda, porém, em primeiro lugar, o cenário onde se passa sua história, ou melhor, suas pequenas histórias locais que se articulam e compõem o drama comum dos moradores de um quarteirão da praia de Boa Viagem, em Recife, área onde vive uma classe média acuada, entrincheirada em suas casas contra os perigos da violência urbana. Muda também o modo como o filme aborda aquelas relações, a começar pelo recurso à linguagem do suspense, fazendo com que as tensões de classes sejam assim atravessadas e intensificadas, além de potencializadas em suas significações, pelas tensões produzidas na narrativa fílmica. Sob a atmosfera de suspense, algo misterioso perpassa os acontecimentos ordinários da trama, pontuada pelos desdobramentos em torno da chegada de um grupo de vigias noturnos, aos quais – e às desconfianças e receios que suscitam – soma-se, enfim, a presença incômoda da ralé, que parece portar uma indefinida ameaça, tanto mais inquietante quanto aquela que vem de fora.

O filme de Kleber Mendonça, ainda num outro paralelo com o de Barbosa, assinala também de entrada a relação entre um Brasil contemporâneo e o passado de sua formação histórica. Suas primeiras imagens constituem-se de uma série de fotografias de arquivo que remetem ao passado rural do país, marcado pela inexorável estrutura de castas da sociedade escravocrata. Há tanto imagens que documentam, por um lado, aspectos da vida senhorial de outrora, como a imponência de uma casa-grande, quanto os referentes, por outro, à esfera do trabalho, a exemplo de um grupo de trabalhadores que posa para a fotografia, ou um outro de lavradores que labutam no eito sob a vigia de capatazes. Ao final da série, porém, um corte abrupto introduz a sequência seguinte, na qual a câmera acompanha o movimento de uma menina de patins pelo estacionamento de um condomínio. A câmera a segue até o momento em que entra no *playground* do edifício, quando então passeia entre as crianças que brincam ali até o encontro, afinal, com as suas babás que as observam e conversam recolhidas nos cantos daquele espaço.

Das fotografias em preto e branco e estáticas do passado para as imagens coloridas e dinâmicas do presente, a montagem opera um corte radical que faz suas primeiras sequências colidirem, ao mesmo tempo que estabelece um elo, na justaposição que as aproxima, entre os dois contextos a que se referem. As desigualdades profundas que vincaram a formação histórica do Brasil, registradas pela série de fotografias da primeira sequência, subsistem nos traços flagrantes de continuidade das atuais divisões de classes, como nas relações, enfocadas pelo filme no âmbito da vida privada da classe média, entre patrões e seus serviçais. O mundo cindido de uma estrutura social que por séculos serviu uma elite branca da mão de obra escrava de negros e índios perdura, mais de um século depois do maio de 1888, mesmo num contexto urbano moderno, nas relações de classes que guardam ainda fortemente os vestígios daquela velha ordem de senhores e seus cativos. Essa é a leitura histórica que se depreende dos retornos ao/do passado que perpassam o filme, perspectiva que o aproxima de *Casa grande* e cujo sentido as primeiras sequências de *O som ao redor*, assim como o plano de abertura daquele, antecipam.

A estrutura que cindia radicalmente os grupos sociais no período escravocrata em posições polares persiste nas atuais relações de classes que a câmera esquadrihadora de Kleber Mendonça detecta no interior das casas da classe média. É o espaço privilegiado onde têm lugar os contatos de classes, por conta das relações trabalhistas que as forcem à convivência no meio doméstico, e onde irrompem, por conseguinte, os seus antagonismos, em razão do confronto de seus mundos desiguais na contiguidade de sua coexistência diária. Uma partilha conflituosa, para voltar a Rancière, a que o filme dá visibilidade por meio de suas escolhas estético-políticas, como na política de seus enquadramentos e de sua *mise-en-scène*, elementos da linguagem cinematográfica que operam “recortes do sensível” (RANCIÈRE, 2009) e dos quais se vale o diretor a fim de expor a comunidade de um universo dividido.

Assim, na sequência em que o espectador é introduzido no apartamento de João (Gustavo Jahn), – personagem que encarna o tipo do bom moço, que trata os subalternos como se fosse da família, – ele é visto no momento em que acorda, no início da manhã, no sofá da sala, ao lado de Sofia (Irma Brown). João é despertado pelo barulho da porta dos fundos, entre a cozinha e a área de serviço, aberta por sua empregada doméstica, Mariá (Mauricéia Conceição), que chega para o trabalho acompanhada de suas netas. O casal se levanta, ambos nus, e se aproxima de uma abertura que comunica com a cozinha, onde João se detém e pede a Mariá que aguardem até que os dois atravessem para o quarto. Posicionada precisamente no limiar da porta, a câmera realiza, nesse momento, três ligeiras panorâmicas, movendo-se para a direita e para a esquerda de modo que enquadra, alternadamente, os espaços contíguos da cozinha e da sala de estar, entre o espaço do patrão e o da doméstica, assinalando, dentro do plano, o marco que separa seus mundos coexistentes.

A política dos enquadramentos de *O som ao redor*, bastante horizontais, que exploram a larga tela tradicional de cinema, conforme explica o diretor⁵, está ligada ao seu interesse por observar justamente

⁵ Comentários do diretor para os extras de “O SOM ao redor. Kleber Mendonça Filho. Recife: Cinemascópio, 2012”.

essas relações entre seus personagens e os espaços que ocupam. Da mesma forma que no filme anteriormente analisado, demarcam-se também, neste, os espaços e os tempos que cabem a cada classe. Às empregadas domésticas, como Mariá, destinam-se sobretudo os espaços da cozinha e da área de serviço – por onde devem entrar, aliás, através da porta dos fundos – e o tempo do trabalho nas casas de seus patrões, frequentemente vistas lado a lado com estes, na contiguidade de sua condição desigual. É assim que se delimitam suas relações de classes, por exemplo, num plano em que Mariá aparece trabalhando, enquanto João, acompanhado de Sofia, toma seu café da manhã, ou, num plano simétrico mais adiante, quando Maria (Freedom Cavalcanti), filha de Mariá que a substitui nos serviços a João, é vista a passar roupas, em espaço contíguo, na mesma imagem em que ele aparece, novamente junto a Sofia, fazendo seu desjejum.

No cotidiano das relações de classes, assim naturalizadas, o olhar da câmara concentra-se no banal de seus pequenos contatos de todo dia, onde a proximidade máxima esconde a máxima distância de uma fratura social que guarda vestígios da sociedade escravocrata. Sentido que se condensa, sobretudo, na figura de Francisco (Waldemar J. Solha), proprietário de terras no interior, onde jazem as ruínas de um velho engenho de açúcar, e grande senhor do quarteirão onde se desenrola a trama, personagem que encarna o antigo senhor de engenho deslocado para o meio urbano moderno, onde vive, como antes aquele vivia da propriedade da terra, agora como proprietário de imóveis, senhor de posses na cidade que tira proveito da selvagem especulação imobiliária. Francisco é avô de João, descendência na qual corre, portanto, o mesmo sangue herdeiro daquela ordem que o velho senhor representa. Num plano análogo ao do apartamento de seu neto, assiste-se também a Francisco numa imagem similar que dá a ver as mesmas relações entre os personagens e os espaços/tempos que lhes concernem. Enquanto Francisco lê confortavelmente seu jornal na sala de estar, duas domésticas aparecem nos trabalhos da casa, sob a mesma moldura do recorte fílmico, separadas do patrão numa imagem que demarca a divisão pela presença ao centro de um pilar em primeiro plano.

Na comunidade da mesma imagem, pois, Kleber Mendonça, como o faz também Felipe Barbosa em *Casa grande*, tensiona a desigualdade de dois mundos, inscrevendo a realidade que constata no microcosmo da classe média dentro da realidade maior do quadro social brasileiro, numa leitura que procura pensá-la à luz da história do país. O mundo exterior ao universo da classe média e que, no entanto, o invade quotidianamente, na presença intrusiva daquela classe que lhe serve nos trabalhos domésticos, ganha um breve vislumbre numa tomada da altura do terraço de um entre os enormes prédios que grassam pela paisagem de Recife, de onde se pode ver uma pequena favela em meio aos edifícios que a cercam.

Acompanhando o movimento de João, no topo de um daqueles prédios, a câmera desliza, primeiramente, numa breve panorâmica sobre a vista da praia cobijada pela classe média. Em seguida ao corte, entretanto, o filme desloca o olhar para uma outra face da cidade, ao dar visibilidade, na direção do olhar de João, a uma ilhota de miséria que persevera ao assédio da especulação imobiliária e dos edifícios gigantes que a circundam. Esse segmento faz lembrar a clássica sequência aérea de abertura de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), que expõe os dois lados da “cidade partida” – para evocar a expressão de Zuenir Ventura (1994) –, ao se deslocar dos idílicos cartões-postais cariocas em direção ao morro, do Rio de Janeiro turístico, belo e rico, para o seu reverso feio e pobre da favela. Como na emblemática sequência da obra inaugural do realismo crítico brasileiro, Kleber Mendonça igualmente documenta a desigualdade de classes destacando-a na conformação social do espaço urbano. Num movimento de *zoom in*, a câmera até procura, da altura em que se encontra, aproximar-se daquela realidade social, mas não chega a descer, diferentemente do movimento que realiza *Rio, 40 graus*, ao seu encontro. Pelo contrário, o filme do cineasta pernambucano permanece no íntimo do mundo da classe a que pertence; o outro de classe é que “vem ao seu encontro”, figura intrusiva, de fora, que atravessa o limiar que a separa dele e circula em seu interior.

Mas se o movimento do filme é o de subir os edifícios da classe média e colocar em cena o seu mal-estar e os pequenos atritos que estalam no cotidiano dos contatos entre classes, um contramovimento simultâneo o faz descer ao subterrâneo da história em que se gestaram as sementes de suas atuais relações. Num deslocamento de saída do meio urbano, onde se centra o filme, para o interior rural, o retorno ao passado escravocrata ganha expressão no passeio de João e Sofia pelos remanescentes de um velho engenho na fazenda de Francisco. Acompanhando o giro do casal, após a atmosfera de sonho criada pelo momento da sesta, o filme realiza, então, uma incursão sombria às profundezas das raízes histórias do Brasil. Depois de vistos a descer a escadaria da casa-grande, em seguida a um breve plano no qual se vê Francisco atravessar a penumbra da casa vazia, João e Sofia chegam ao porão e abrem suas janelas, desvelando assim o seu interior. Ouvem-se ruídos vindos de cima. A câmera os enquadra em *contra-plongée* sob o teto rústico a poucos centímetros de suas cabeças, atentos aos sons que cruzam o assoalho. São os passos de Francisco que chegam do andar de cima e que trazem um eco sinistro do passado daquele lugar, dali onde os escravos, antigamente, deviam ouvir os rumores das vidas de seus senhores sobre suas cabeças.

A descida à senzala é finalizada, após passarem pelas ruínas do engenho, num banho de cachoeira cujas águas se convertem em vermelho-sangue, e a inquietação que o outro de classe suscita durante todo o filme revela-se, enfim, no fantasma de sua ausência. Não aparece ninguém mais na casa além do proprietário, seu neto e a namorada. Excetuando as crianças de uma escolinha rural, nenhuma outra viva presença na fazenda, o que lhe confere um aspecto de abandono, aprofundado pelo vaguear do casal pelas ruínas da usina e de um cinema. A ausência dos trabalhadores nas terras de Francisco é preenchida, por outro lado, por sua presença nas fotografias da primeira sequência, imagens do passado que, como sugere Lúcia Nagib (2017, p. 352), “reverberam nas vidas dos personagens atuais na forma de um *punctum* barthesiano que, como uma flecha da história, perfura a superfície do presente”. As duas são as únicas sequências que retratam o campo, e, nos signos que as aproximam – a começar pela fotografia da

casa-grande, muito semelhante à do senhor Francisco –, projetam-se uma na outra, de modo que a visita ao engenho, de um lado, realiza um movimento de retorno ao passado, tanto quanto, de outro, as figuras daquelas imagens congeladas e em preto e branco de outrora retornam no presente. E quem retorna é o fantasma do trabalho, da luta de classes, que assombrava, antes, a casta senhorial e continua a assombrar, hoje, a classe de seus herdeiros.

Sob o clima de suspense de *O som ao redor*, uma vaga ameaça gira em torno desse outro estranho ao universo da classe média. Estranho que sempre desperta uma suspeita, que se insurge frequentemente, que invade, revida, sabota, mas que parece aproximar-se, latente sob essas pequenas reações de uma resistência cotidiana e subterrânea, da eclosão maior de um desfecho violento. Um perigo ao redor parece sempre prestes a precipitar-se, atormentando a classe média, tal como expresso no sonho de Fernanda (Clara P. de Oliveira) – menina que vive confinada com a mãe e o irmão numa casa extremamente fechada –, no qual uma multidão de garotos, na feição estereotipada de jovens de periferia, invade sua casa, pesadelo que traduz o medo contra o qual a classe média erige suas fortalezas.

Esforço vão, porém, pois a ameaça que a cerca – como o próprio som de *O som ao redor*, essa coisa impalpável, fantasmática, que atravessa as paredes e perturba os lugares mais recônditos – a assalta no interior de sua cidadela. O perigo vem de dentro, espreita-a no íntimo de sua vida, como o intruso de que fala Jean-Luc Nancy (2002), estranho que não é, nesse caso, o estrangeiro que chega de fora e invade, mas o que irrompe de dentro, e que representa, por isso, uma ameaça mais radical, justamente na medida em que surpreende aí, visceralmente, como na invasão daquela classe intrusa que povoa o interior do mundo da classe média. É o espaço onde se trava, então, e por conta disso, uma luta de classes intestina, no des/encontro cotidiano que leva o mundo de fora daquela, ao cruzar o limiar que a separa dele, tensionar com o mundo de dentro desta. Trata-se de uma silenciosa e pequena invasão diária, microinvasões ensejadas ou decorrentes das próprias relações de trabalho, como na chegada de Mariá com suas netas à casa do patrão, que o força a se retirar com Sofia da sala para o quarto, mas que pode

também, eventualmente, tornar-se mais violadora, como na invasão de Clodoaldo (Irândhir Santos) e Luciene (Clebia Souza) à casa de um morador ausente, e se revelar, enfim, uma ameaça real, como nas aparições furtivas do menino-aranha⁶ (Jefferson Lima) – criança que se esgueira, descalça e sem camiseta, pelos telhados e invade as residências –, ou como na vingança final de Clodoaldo, que mata Francisco, o grande senhor da cidadela, dentro de sua própria casa.

Assim como no passado, no regime da *plantation*, como diz Mbembe (2017, p. 41), a vida do senhor era “permanentemente ensombrada pelo anátema do extermínio”, o terror das classes privilegiadas que hoje procuram se proteger dos perigos à sua volta está menos ligado, conforme sugere o filme, aos problemas da violência urbana do que ao retorno daquele espectro que continua a assombrá-las, o do sempre iminente retorno do oprimido, para cobrar uma história de opressão e acertar as contas. O horror das violências que tomam as grandes cidades, como Recife, abordado pelo filme, não é menor do que o horror da sociedade de classes brasileira, legatária daquela ordem que não foi de todo abolida pela Lei Áurea. É essa sua face sombria que faz estremecer as relações de classes retratadas em *O som ao redor*, esse eco do passado que repercute no presente, que faz reemergir o subterrâneo dos violentos embates de classes de outros tempos e que perturba suas relações, mais de um século depois de seu suposto fim, com as sobrevivências sinistras da velha ordem da casa-grande e da senzala.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decadência, mal-estar, medo; o mundo da classe média, em *Casa grande* e *O som ao redor*, emerge – ou melhor seria dizê-lo, submerge –

⁶ Figura inspirada no “lendário” caso de Tiago João da Silva, conhecido como menino-aranha por escalar prédios enormes de classe média da Grande Recife para cometer pequenos furtos. Morreu em 2005, aos 18 anos de idade, assassinado com 14 tiros. Sua breve biografia foi tema para o curta-metragem de Mariana Lacerda, *Menino aranha*, de 2008.

ensombrado por sinais de crise. No drama que a envolve, algo tem a ver com aquele outro de classe que tão proximamente permeia o íntimo de sua casa e que, ao mesmo tempo, o perturba. No microcosmo de seu lar, espaço metonímico transformado em palco onde se encenam as relações de classes do Brasil atual, são a sua coexistência e os embates que daí irrompem o foco privilegiado da atenção dos filmes, num empenho sociológico por esquadriñar o problema social do país. É a comunidade de seus mundos tão contrários, continuadora das disparidades abissais entre a casa-grande e a senzala, que opõe a classe média e a ralé no limiar em que confinam, coexistentes, mas radicalmente avessas, como bem dão a ver as imagens fílmicas ao escancarar sua partilha desigual, a flagrante exclusão desta na comunidade, com aquela, da mesma imagem.

Longe de exorcizar o fantasma da escravidão, as sociedades contemporâneas que se formaram nela assentadas, tal o exemplo do Brasil, revivem, na atual fase capitalista e com o seu conseqüente processo de universalização da condição negra, da qual fala Mbembe, a produção de novos monstros. No Brasil, particularmente, onde os escravos foram os últimos de todo o continente americano a conquistar a liberdade, onde a escravidão é chaga recente e nunca curada, suas sequelas expõem-se na mazela do *apartheid* social que segrega e exclui as bem conhecidas favelas e periferias pelo país afora, sobrevivem na reprodução de uma classe condenada a se gastar, hoje como ontem, nos trabalhos mais duros e subalternizados. O período recente de implementação de políticas sociais de inclusão só fez desencadear, entre os estratos mais conservadores da classe média, a reação agressiva de seu ódio classista, aferrados à posição de seu *status* e temerosos de qualquer mudança que os ameace. E o cinema, enfim, sensível, tal um sismógrafo, aos estremecimentos que perturbam os grupos sociais e suas relações, revela desde suas mais sutis oscilações aos choques mais contundentes em que se agudizam as lutas de classes, como mostram os exemplos recentes de filmes brasileiros que se têm voltado ao passado da escravidão a fim de entender o presente da configuração e dos conflitos de classes no país.

- ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. **Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, v. 23, n. 3, 2016. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br. Acesso em: 6 jul. 2019.
- DUARTE-SIMÕES, Teresa Cristina. Um olhar sobre o filme histórico brasileiro. **Passagens de Paris**, n. 1, pp. 150-154, 2005. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00412999>. Acesso em: 7 dez. 2019.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 2. ed. Trad. de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- NAGIB, Lúcia. The horizontal spread of a vertical malady: cosmopolitanism and History in Pernambuco's recent cinematic sensation. In: DELGADO, Maria M.; HART, Stephen M.; JOHNSON, Randal. **A companion to Latin American cinema**. John Wiley & Sons, Inc., 2017.
- NANCY, Jean-Luc. **L'intrus**. Translated by Susan Hanson. Michigan: Michigan State University Press, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Traduzido por Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. Lo inolvidable. In: YOEL, Geraldo (org.). **Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía**. Traducido por María del Carmen Rodríguez y Gustavo Zappa. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 157-184.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Eduardo. Casa grande. **Giramundo**, v. 1, n. 2, pp. 138-139, jul./dez. 2014. Disponível em: www.cp2.g12.br/ojs/index.php/GIRAMUNDO/index. Acesso em: 24 jun. 2017.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. 3. ed. São Paulo: Contracorrente, 2018.
- VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ROGÉRIO SGANZERLA: ANTROPÓFAGO

ROGÉRIO SGANZERLA: ANTHROPOPHAGE

Cristina De Marco*
Alexandre Linck Vargas**

Resumo: Em 1942, Welles esteve no Brasil, alinhado à Política da Boa Vizinhança, filmando dois episódios do documentário *It's all true (Tudo é Verdade)*, rodado na América Latina. O filme foi cancelado pelo estúdio e ficou inacabado. Os episódios brasileiros abordariam a origem do *Carnaval* e a história verídica dos *Jangadeiros (Four Men on a Raft)* que viajaram de Fortaleza ao Rio de Janeiro em uma jangada para pedir a Getúlio Vargas por melhorias trabalhistas e direito à aposentadoria. Orson Welles desagradou ambos governos ao filmar negros. Entre 1985 e 2003, Rogério Sganzerla retomou e questionou o ocorrido em *Nem Tudo é Verdade (1986)*, *Linguagem de Orson Welles (1990)*, *Tudo é Brasil (1997)* e *O Signo do Caos (2003)*. Através das reflexões de Benedito Nunes (ANDRADE, 1990), Adriano Bitarães Netto (2004) e Augusto Campos (1975) acerca do poema *Manifesto Antropófago (1928)*, de Oswald de Andrade, buscamos responder como Orson Welles é *antropofagizado* (comido) por Rogério Sganzerla através das suas versões para a Verdade que o cineasta norte-americano buscava no Brasil. Através da leitura dos cinquenta e um aforismos, proposta por Beatriz Azevedo (2018), destacamos doze deles (1, 3, 5, 6, 7, 13, 17, 18, 20, 24, 42, 47, 48), concluindo que a alegria encontrada encantou o americano e a leitura da verdade do outro conduziu Rogério Sganzerla a criar a sua própria verdade estética.

Palavras-chave: Rogério Sganzerla. Orson Welles. Antropofagia.

Abstract: At 1942, Orson Welles came from Brazil by Good-Neighborhood Political, filming two parts of their documentary *It's all true*, made on Latin America. It was canceled by the studio and became an unfinished project. Between 1985 and 2003, Rogério Sganzerla resumed and questioned what happened in *Nem Tudo é Verdade (1986)*, *Linguagem de Orson Welles (1990)*, *Tudo é Brasil (1997)* e *O Signo do Caos (2003)*. The reflections on the poem *Manifesto Antropófago (1928)*, written by Oswald de Andrade made by Benedito Nunes (ANDRADE, 1990), Adriano Bitarães Netto (2004) and Augusto Campos (1975) lead us to ask how Orson Welles is anthropophagized by Rogério Sganzerla through his versions by the North American moviemaker Truth sought about the Brazil. Through reading the fifty-one aphorisms, propose by Beatriz Azevedo (2018), we highlight twelve of them (1, 3, 5, 6, 7, 13, 17, 18, 20, 24, 42, 47, 48), concluding that the Brazilians happiness enchanted the North American moviemaker and the look for his truth led Rogério Sganzerla to create his truth personal aesthetic.

Keywords: Rogério Sganzerla. Orson Welles. Anthropophagy.

* Especialista. Universidade Cândido Mendes. E-mail: crisdemarco.tina@gmail.com.

** Doutor. Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: linck.alexandre@gmail.com

O Brasil precisava se posicionar diante da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), mas nutria relações tanto com países Aliados (França, Inglaterra e União Soviética) quanto do Eixo (Alemanha Itália e Japão). Internamente, vivia o Estado Novo (1937-1946), governo autoritário capitaneado pelo Presidente Getúlio Vargas. Ao mesmo tempo, os Estados Unidos, ao terem a sua base naval de *Pearl Harbor*, no Havaí, bombardeada pela marinha japonesa, passou a defender os Aliados e iniciou uma campanha junto aos demais países das Américas para que fizessem o mesmo, protegendo, desta forma, o “seu” território de prováveis novos ataques. Para isso, o governo do Presidente Democrata Franklin Delano Roosevelt desenvolveu a *Política da Boa Vizinhaça*, liderada pelo magnata Nelson Rockefeller.

Toda esta introdução histórica é necessária para que se entenda como Orson Welles veio parar no Brasil, em 1942. Nelson Rockefeller era proprietário da produtora cinematográfica R.K.O, que havia assinado contrato sem precedentes em Hollywood com Orson Welles, em 1941, para a produção de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*) e outros dois filmes. O magnata considerou adequado enviá-lo para uma missão política e cultural na América Latina, dentro deste empenho de guerra. O governo brasileiro havia lhe acenado com a possibilidade de o cineasta filmar as suas belezas naturais, já que estava em evidência pela realização do seu primeiro filme. “Aliou-se o útil ao agradável”. Ele partiu com a missão de realizar um documentário com o título *It’s All True* (*Tudo É Verdade*), a ser filmado no México e no Brasil.

O primeiro episódio deste documentário, *My Friend Bonito* (*Meu Amigo Bonito*), foi inspirado em um conto de Robert Flaherti, falava sobre as touradas¹. Os outros dois foram filmados no Brasil. O primeiro contaria a origem do *Carnaval*, a maior festa popular brasileira; o segundo, *Four Man on a Raft* (*Quatro homens em uma Jangada*), título da matéria publicada na Revista *Time* (figura 1), abordaria uma história real, ocorrida no ano anterior, como conta Orson Welles, em entrevista a Bogdanovich:

¹ Welles relata, em entrevista a Bazin (1991, p. 172), que Dalton Trumbo ganhou o Oscar de *Melhor Roteiro Original* pela mesma história, com *Arenas Sangrentas* (1956).

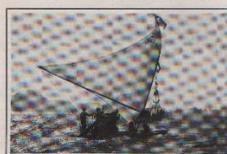
The trip of the Jangadeiros. Essa acho que era a mais valiosa. Os jangadeiros eram quatro marinheiros que achavam que não estavam recebendo o preço justo por seu peixe – eles eram os intermediários – e por isso saíram ao mar numa daquelas balsas feitas com seis troncos e uma vela e desceram pela costa inteirinha do Brasil até o Rio – para se queixar ao presidente brasileiro. Quando chegaram ao Rio, estavam tão famosos – simplesmente pela viagem – que o presidente não podia dizer “Eu não vou recebe-los”. Foram recebidos e conseguiram o que queriam. Quando reencenamos a viagem, o chefe dos jangadeiros caiu no mar e nunca mais foi encontrado. E os jornais disseram que eu tinha feito isso – para ter uma cena emocionante. Não estávamos nem filmando. [...] Ele era um herói. É uma gente muito pobre, muito orgulhosa. Correu um risco absurdo. A vida toda no mar. (BOGDANOVICH, 1995, p. 211).

Figura 1 – Reportagem na Revista Time, 8 dez.1941.



Fonte: <https://orsonwellesnobrasil.home.blog/category/its-all-true-e-tudo-verdade/>.

O documentário *It's all true (Tudo é Verdade)*, porém, foi cancelado pela produtora R.K.O., quando demitiu Orson Welles, que nunca mais teria acesso ao material. O projeto não pôde ser concluído porque a produtora foi assumida por desafetos do cineasta. Além disso,



FOUR MEN ON A RAFT

Three partners with the story of a historic voyage that was a public victory. In Brazil, however, they and their ship, out of its home port of Pernambuco, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

London, March 1941. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

They of the Jangadeiros, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

PANAMA

The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros. The men, who are the last of the Jangadeiros, are being treated as if they were the last of the Jangadeiros.

Time, December 8, 1941

o fato de as imagens vindas do Brasil mostrarem principalmente negros desagradou ambos os governos. E se ainda fossem poucos os motivos, durante as filmagens, a jangada onde estava Jacaré, como era conhecido Manuel Olímpio Meira, líder dos Jangadeiros, virou e o pescador morreu. O seu corpo jamais foi encontrado.

Quando fomos chamados de volta – devido à mudança na RKO -, eu peguei o dinheiro que tinha sobrado e fui com Dick Wilson e uma câmera – um húngaro (George Fanto) [...] e fizemos o documentário sobre os jangadeiros. Três ou quatro de nós, durante uns dois meses, com os jangadeiros, seguindo a viagem deles. Foi uma experiência extraordinária – engraçada, aterradora e estranha – e nunca vi nada do que filmamos, nem um metro de filme. Ninguém nunca viu os copióes. (BOGDANOVICH, 1995, p. 212-213).

Sobre esta desventura welliesiana no Brasil, Rogério Sganzerla produziu quatro filmes. O primeiro, *Nem Tudo é Verdade* (1986), recriava a história do americano de forma ficcional, com a participação do músico Arrigo Barnabé o interpretando; o segundo, *Linguagem de Orson Welles* (1990), é uma homenagem à tudo o que o cineasta brasileiro admirava no outro, fala da admiração pela sua técnica e ousadia, um cine-poema. O terceiro filme, *Tudo é Brasil* (1997) tem o olhar mais voltado para o episódio Carnaval, faz uma alegoria sobre o olhar do outro a respeito da cultura popular brasileira, mostrando também os estereótipos a nosso respeito.

O derradeiro filme, *O Signo do Caos* (2003), mostra a censura imposta pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o que tornara a continuidade das gravações um caos. E também o caos que se tornara a própria vida de Sganzerla, que já estava há três décadas investindo sobre esta história. O filme foi lançado no *Festival de Cinema do Rio de Janeiro*, em outubro de 2003. Rogério Sganzerla já estava bastante doente e morreu três meses depois, no dia 9 de janeiro de 2004, vítima de um câncer no cérebro.

A *Tetralogia da Verdade* (figura 2), como chamarei, aproxima os dois cineastas – pela admiração, pelo amor ao cinema, por detalhes das suas estéticas cinematográficas e pelo olhar refletido no outro.

Figura 2 – Tetralogia da Verdade – Cartazes dos filmes.



Fonte: <https://orsonwellesnobrasil.home.blog/category/its-all-true-e-tudo-verdade/>.

O olhar do outro sobre o Brasil permite que Rogério Sganzerla, como parte do outro observado, o “coma”, recriando o ambiente histórico e fazendo com que esta influência seja percebida como a sua própria verdade estética. Interessa-me, no texto sequente, refletir sobre como Orson Welles é, desta forma, antropofagizado por Rogério Sganzerla. Entendo Antropofagia como a forma como o brasileiro “comeu” a história do outro e a transformou em outras que a refletem, transformando-se em traços marcantes da sua estética. Para análise, abordarei o conceito usado no poema *Manifesto Antropófago* (1928), por Oswald de Andrade, já abordado por Beatriz Azevedo (2018), Benedito Nunes (1990), Augusto de Campos (1975) e Adriano Bitarães Netto (2004).

1.1. A ANTROPOFAGIA

A ideia da *Antropofagia* já estava implícita na *Poesia Pau-Brasil* (1924), quando Oswald de Andrade “introduz uma apreciação da realidade sociocultural brasileira”. Quatro anos depois, ele “trouxo um

diagnóstico para esta realidade” no *Manifesto Antropófago* (1928), conforme aponta Benedito Nunes (in ANDRADE, 1990, p. 6). Trata-se de uma radicalização da realidade. O *Manifesto* (figura 3) foi publicado em São Paulo, na primeira edição da *Revista de Antropofagia*. Esta teve duas “dentições” (como avisava o subtítulo). A primeira (maio de 1928 e fevereiro de 1929) foi impressa em formato revista (33x24cm), 8 páginas. A segunda (entre 17 de março e 1º de agosto de 1929) era uma página semanal no *Diário de São Paulo*. Estes detalhes são contados na sua reedição. Em 1975 foi impressa, no Rio de Janeiro, uma versão fac-similar da revista, pela *Abril Editora* com introdução de Augusto de Campos, material este utilizado na minha análise.

Figura 3 – Manifesto Antropófago² – publicação de 1928



Fonte: <https://www.culturalgenial.com/manifesto-anthropofago-oswald-de-andrade/>.

² Texto completo transcrito no anexo 1.

A *Antropofagia* trata de um povo que foi colonizado e teve a sua cultura, os seus hábitos, invadidos pelo colonizador, que lhes introduziram uma moral religiosa e hábitos culturais. A solução para isso, de acordo com o poema, seria a devoração deste colonizador. O texto original foi escrito em 1928, cem anos já haviam se passado desde a Independência do Brasil em relação a Portugal. Porém as amarras ainda estavam atadas. Precisávamos falar sobre estas feridas e para elas encontrar remédio, para que pudéssemos enfim reconhecermo-nos como brasileiros, livrando-nos da influência europeia. A poesia traria uma solução literária.

Benedito Nunes atribui aos aforismos do Manifesto Antropófago uma mistura de imagens e conceitos, provoca polêmica com a sua proposição teórica, fazendo uma espécie de piada com as questões históricas envolvidas. “Esse manifesto lança a palavra “antropofagia” como pedra do escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie”. (in ANDRADE, 1990, p. 15)

Para Bitarães Netto (2204, p. 15-16), “a antropofagia apontou como o Brasil era um corpo enfermo devido à incapacidade de assimilar, de maneira crítica, a cultura européia”. Para ele, seria preciso “ter consciência dos alimentos ingeridos para diagnosticar o estado clínico da Nação”.

Em *Palimpsesto Selvagem* (2018, p. 75), Beatriz Azevedo fala da Antropofagia como “uma devoração crítica da realidade”. A expressão Palimpsesto já é por si só representativa, já que apresenta o antigo revisto pelo novo, uma recriação permanente. Nesse ponto, aproximo as recriações de Rogério Sganzerla acerca da história passada por Orson Welles. Recriando a trajetória do seu ídolo, ele recria também o cinema brasileiro sob o olhar do estrangeiro para o Brasil. No prefácio de Azevedo (2018), o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro a identifica a como o “único conceito genuinamente brasileiro”. Trata-se da verdadeira verdade nacional:

O Manifesto de 1928 e a Revista de Antropofagia marcam uma ruidosa ruptura com a “geléia geral” em que logo se transformou a geração modernista – com sua estética inconsequente, suas bandeiras políticas pra lá de ambíguas, seu nacionalismo de opereta”. O modernismo antropofágico é completamente anti-modernista e, sobretudo pós-modernista tanto no sentido local e literal quanto no sentido que esse adjetivo ganhou no final do século XX. (VIVEIROS DE CASTRO in AZEVEDO, 2018, p. 9).

Viveiros de Castro faz-nos refletir a respeito do Modernismo enquanto um movimento uno – o que não era. A Semana de Arte Moderna (1922) pretendia conscientizar a população a respeito da realidade brasileira. A arte não deveria apenas se preocupar com os movimentos que aconteciam na Europa, tentando por vezes refletir os sentimentos externos. O centenário da “Independência do Brasil” parecia ser a data exata para olharmos para a construção das identidades, dos traços que o país carregava e o tanto que ainda tínhamos do colonizador. Havia uma parte destes artistas, julgados modernistas, que estavam ainda preocupados com as tendências que vinham da Europa, a evolução da arte que se encontrava em outro patamar de evolução. A nossa ainda deveria ser descoberta. E, nesse sentido, o Manifesto Antropófago significou a nossa verdadeira libertação, o início de uma compreensão de quem éramos – ou somos nós, brasileiros.

1.2. A ANTROPOFAGIZAÇÃO DE ORSON WELLES

Azevedo (2018) aborda a importância da escrita original de Oswald de Andrade para a compreensão da extensão teórica do seu poema, com seus cinquenta e um aforismos³. Desta forma, a autora serve-se de cada um deles, separadamente, para sorver as referências contidas no texto de 1928.

³ Aforismo: forma de escrever o texto, como se estivesse se descrevendo uma regra.

Este artigo extrai aqueles capazes de nos auxiliar na percepção de como Orson Welles é *antropofagizado* por Rogério Sganzerla na *Tetralogia da Verdade*. Inicialmente, entendemos que a antropofagia está ligada à estética cinematográfica de Rogério Sganzerla. Da mesma forma que o poeta, o cineasta se vale da mistura de linguagens, de pequenos recortes, de citações ligadas à filosofia e às artes. E, se precisar, usará até mesmo arquivos pessoais, fotos, trechos de filmes, e o que mais for preciso para justificar a sua história. Este artifício, humor ou ironia, aproxima o espectador da obra. Prova disso, é o prêmio que ele recebeu, em 1998, pelo filme *Tudo é Brasil* (1997):

Através do desejo de ruptura e experimentação radical, da prática da intertextualidade ou da temática da relação entre nacional e estrangeiro – no conjunto da obra de Sganzerla. *Tudo é Brasil*, no ano de 1998, ganha um prêmio de melhor “colagem antropofágica” no Festival de Brasília. O artista gráfico Rogério Duarte, júri da edição do festival, na época, declara: “o prêmio foi uma homenagem a Oswald de Andrade e também ao trabalho de Rogério Sganzerla, como antropófago” (Correio Braziliense, 20 out.1998, In. CASTRO, 2018, p. 29).

Oswald de Andrade iniciava o seu poema desta forma: *Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente*. O poeta pretendia, com isso, “devorar outros manifestos” que estavam sendo ditados ou usados como base reflexiva (Azevedo 2008, p. 100). Entre eles, o *Dadaísmo* (1916), criado em Zurique, assim como o *Surrealismo* (1924), advindo da França. Estes movimentos de ruptura com a burguesia propunham uma arte “subversiva”, rejeitando os padrões técnicos na arte e na literatura.

Os dadaístas radicalizaram a metáfora de Paul Valery a respeito da intertextualidade existente na produção artística, “ao praticar uma canibalização de jornais, fotos, anúncios e objetos. Tais elementos ingeridos, mas nem sempre metabolizados, como novos signos no corpo da obra explicavam, propositadamente, os objetos em deslocamento, sem deixar, entretanto, de manter o seu ar estrangeiro. [...] a antropofagia funcionou como um rótulo, um slogan adequado para encabeçar a ruptura que sustentava suas posturas antiburguesas e seus trabalhos de colagem. (BITARÃES NETO, 2004, p. 28).

O canibalismo inspirou também o escritor e poeta francês Francis Picabia a desenvolver o quadro *Manifesto Cannibale* (1918) e a *Revista Cannibale* (1920). Porém, Bitarães Neto (2004, p. 28) lembra que “canibalismo picabiano” não tinha ideologia definida e nem sequer constituiu qualquer movimento, diferente do brasileiro. Embora tenha gerado “grande polêmica devido à agressividade com que atacara a burguesia”.

O radicalismo une o *Manifesto Antropófago ao Cinema Marginal* e ao *Cinema Noir* – como ficaram conhecidas a estética dos primeiros filmes feitos por Rogério Sganzerla e parte das produções de Orson Welles. Os cineastas lançavam seu olhar sobre uma realidade radicalizada, mostrando os ambientes externos e sujos das cidades, e igualmente a ética, principalmente a sua falta, nas relações pessoais. Os personagens são tratados como heróis, mas portam-se ambigualmente, agindo como anti-heróis. A *Antropofagia*, ao posicionar a literatura como o instrumento de conscientização, cumpriu também esta função de radicalizar elementos da própria formação do país, como a questão indígena, a ascensão jesuíta, a sede do colonizador e o que esta influência gerou para a formação do país, para só assim poder escancarar a realidade para sugerir a ela uma superação.

O terceiro aforismo (*Tupi, or not tupi that is the question*⁴) provavelmente tenha sido mais popularizado. Uma referência direta a *Hamlet* (1600), de William Shakespeare, influência permanente no trabalho artístico-radiofônico-cinematográfico de Orson Welles. Oswald de Andrade ironiza a identidade do brasileiro. Esta mesma característica une os três personagens de que estamos tratando neste artigo.

Orson Welles, quando decide aproveitar a encenação *Macbeth* (1936) para fazer uma crítica à situação política de um país da América Central (Haiti), usando atores negros. A história original se passaria na Escócia, no Reino Unido.

O questionamento da identidade é um fator permanente dentro da filmografia de Rogério Sganzerla. *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), tinha dúvidas sobre ser “*um gênio ou uma besta*”. O personagem

⁴ Tradução livre: “Ser ou não ser, eis a questão”.

confundia a imprensa sensacionalista, sendo chamado de *monstro mascarado, zorro dos pobres, misterioso tarado, criminal maconheiro*, “um típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto, um brasileiro à toa na última etapa do capitalismo””. (BERNARDET, 2001, p. 157). A cada capítulo da *Tetralogia da Verdade* traz consigo um questionamento a este respeito. Em *Linguagem de Orson Welles* (1990), a fala atribuída a *Dama de Shangai* (1948), imagens mescladas com *A Marca da Maldade* (1958), sentencia: “*Em algum lugar saberei quem ele é e quem eu sou.*” Esta fala poderia ser atribuída a Sganzerla, que, ao entrar em contato com o mundo do outro, com a sua linguagem, deixou-se contagiar. *Nem Tudo é Verdade* (1986) faz de Orson Welles um personagem da ficção, atribuindo-lhe um intérprete – Arrigo Barnabé. E no mesmo filme, nas cenas finais, Orson Welles está com a Srta. Matilde no quarto do hotel. Ela define: “*Deixou de ser americano e não consegue ser brasileiro. Perdeu a identidade*”. Quanto a esta afirmação, Vinícius de Moraes relatou, para o Jornal A Manhã:

Achei Orson Welles esplêndido. E que energia, que vitalidade, que ubiqüidade há nesse grande brasileiro! Brasileiro, sim; Orson Welles começa a conhecer o Brasil, ou pelo menos um lado importante da alma do Brasil, melhor que muito sociólogo, que muito romancista, que muito crítico, que muito poeta brasileiro que anda por aí. Sua visão é às vezes crua, mas nunca peca por injustiça. E Orson Welles soube compreender como ninguém a importância do nosso caráter, dos nossos erros, dos nossos comodismos, das nossas qualidades por assim dizer negativas. A isso ele dá importância, à natureza coletiva que se começa a formar a bem dizer do nada, num impulso brasileiro, de criação autodidata, à luz das melhores e piores influências, e em verdade autônoma. (MORAES, 30 abr.1942)

Tudo é Brasil (1997) lida com a identidade cultural, ao apresentar Carmen Miranda, que fazia sucesso então no cinema americano, requebrando a cintura, vestindo seus barangandãs. Mostra também a visão do estrangeiro sobre a nossa identidade. E, para finalizar, *O Signo do Caos* (2003), cujas personagens podem ser principais e secundárias ao mesmo tempo – conta com a representação do jornalista Edmar Morel, que se encaixa perfeitamente no papel de Rogério Sganzerla, pois defende o filme de Orson Welles até o último momento e tenta salvá-lo principalmente da censura que lhe é imposta.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. O aforismo cinco representa um resumo. Do que é a Antropofagia e, portanto, do que estamos buscando. Neste ponto, Azevedo (2018, p. 111) propõe, “ao invés da leitura comum de que o “seu”, digerido, será o “meu”, a possibilidade contrária e múltipla de “o meu, seu devorado, será Outro”. O “meu” já é também “seu””.

A figura do canibal tornou-se uma constante na arte européia desde o momento em que intelectuais começaram a reavaliar os conceitos de primitivo e civilizado. [...] Por ser ainda uma imagem que causava desconforto e pânico, o ritual antropofágico passou a circular nas artes como um adequado instrumento de agressão para se criticar a sociedade capitalista, a arte acadêmica e o conceito de civilização dos europeus. (BITARÃES NETO, 2004, p. 27).

Sendo assim, *It's all true (Tudo é Verdade)*, “devorado” na *Tetralogia da Verdade*, transforma-se em uma outra verdade – ou outras verdades – criada a partir do reflexo do que se encontra de Orson Welles em Rogério Sganzerla. Por hora temos dificuldade em assimilar sobre o mundo a que Sganzerla está se referindo, visto que eles se confundem e se equivalem pela transição de imagens e sons. O *preto-e-branco*, conduz à memória, e o colorido *technicolor*, dá o tom de modernidade. Parece-me que justamente esta confusão do *olhar do outro* – nos deixa dúvidas se estamos diante de Rogério Sganzerla observando Orson Welles ou se é o próprio retratado quem nos acena.

Oswald de Andrade cita o psicanalista Sigmund Freud em três dos seus aforismos: seis, dezoito, quarenta e oito. O texto *Totem e Tabu* havia sido lançado em 1913. Ele seria usado como base para o desenvolvimento do *Complexo de Édipo*, que seria defendido pelo austríaco.

“Tabu” é uma palavra polinésia. Sua tradução apresenta dificuldades, porém, o seu contrário denota algo acessível a todos. Desta forma, “o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. (FREUD, 2013, p. 12). O autor diz que o termo remonta a épocas anteriores a qualquer religião, sendo um dos mais velhos sistemas penais da humanidade. Já o totemismo é uma prática atribuída aos aborígenes australianos, que não cultuam instituições sociais ou religiosas.

Suas tribos dividem-se em clãs ou estirpes menores, cada qual nomeado segundo seu totem. Via de regra é um animal, comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem uma relação especial com todo o clã. (FREUD, 2013 p. 8).

Aforismos seis – Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

Aforismo dezoito – Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem. – e trinta e seis – De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

Aforismo quarenta e oito – A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

De acordo com Azevedo (2018, p. 177), o aforismo quarenta e oito, a última citação a Freud, é uma leitura a partir de Nietzsche:

Na Revista de Antropofagia, Oswald costumava assinar artigos com o pseudônimo de “Freudericó”. Tudo leva a crer que esta seria mais uma forma de devorar, ao mesmo tempo, Freud e Frederico, o Friedrich Nietzsche. Apesar de pairar a possibilidade de Oswald estar se referindo também a Engels, ficamos com a hipótese da homenagem a Nietzsche e Freud, por serem os pensadores mais citados por Oswald em sua obra. (AZEVEDO, 2018, p. 178).

Agora aproximo as referências à roupa e ao Carnaval. Poderia corresponder à procura pela verdade de Orson Welles, o aforismo sete: *O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.* Com esta visão, aproximo, então, o aforismo vinte e quatro, que traz então o Carnaval: *Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.*

Primeiramente lembro da “roupagem” com que Orson Welles desembarcou e foi recebido no Brasil: como cineasta genial, representante de uma elite cultural e econômica mundial. Chegaria para nos emprestar o seu olhar e nos tornar visíveis à indústria cinematográfica americana. Depois disso, desnudou-se, apresentando-se como um homem que amava verdadeiramente o cinema e queria mostrar o *Carnaval* e os *Jangadeiros* nas suas formas originais, e para isso vestiu-se destas realidades.

Permite-me ainda um segundo olhar, interpretando *roupa* como vestimenta. A *roupa* militar, por exemplo, vestida pelos representantes do governo ditatorial de Getúlio Vargas, evidenciando uma abordagem política, que deveria ser desnudada. Mas, falando-se em roupas, as fantasias usadas no *Carnaval*, um dos episódios de *It's all True (Tudo é Verdade)*, são as roupas que emprestamos de outros personagens dos quais nos travestimos. É comum nestas festas as pessoas, através destas fantasias, transformarem-se nas personagens as quais dirigem a sua crítica, a sua observação.

O *Carnaval* traz também o estigma da felicidade constante do brasileiro, um povo que vive a cantar e a batucar, que está sempre fantasiado ou com o corpo desnudo, dançando e tocando os seus tambores em ritmo de samba. Isto está registrado principalmente em *Tudo é Brasil* (1997), que traz o brasileiro como morador da selva, ao lado de animais exóticos, sendo ele um ser pitoresco ao olhar estrangeiro. Trata-se do cinema americano transformado em cinema brasileiro. Ou ainda de um cinema *panamericano*, já que se trata da transformação de um no outro. Resumindo, trata-se de um cinema *antropofagizado*.

A imagem de uma subjetividade brasileira marcada pelo prazer não é nova. Ela ecoa uma das visões mais tradicionais que se tem do Brasil: o país seria uma espécie de “reserva tropical de hedonismo” à disposição do planeta, para quem queira fazer aí as suas catarses e saciar-se. Essa visão, que mobiliza um mito de sedução e condenação, tem início na própria fundação do país, com a vontade de catequese dos portugueses, mesclada com a volúpia com que se relacionavam com os nativos, e depois com os negros. (ROLNIK in XAVIER, 1983, p. 459).

Ao dizer, no aforismo treze, Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará, o Manifesto Antropófago traz uma questão que acabou sendo crucial para o cancelamento das filmagens de Orson Welles no Brasil. Azevedo (2018, p. 130), conta que “Oswald escreveu este aforismo inspirado por um maxixe muito popular na década de 1920, intitulado Cristo Nasceu na Bahia, composição de Sebastião Cirino e Duque (1926)”. Cirino tocou no Oito Batutas com Donga e Pixinguinha, ícones da música popular, do samba brasileiro. A partir deste ponto, unimos os paradigmas indígena e afro-americano, a não-aceitação da catequização Jesuíta cristã. Levamos Cristo a nascer no estado mais negro do país, praticante do Candomblé, religião afro-brasileira, a Bahia.

O paganismo tupi e africano subsiste como religião natural na alma dos convertidos, de cujo substrato o inconsciente faz parte o antigo direito de vingança na sociedade tupi. Também ficou acolhido neste substrato, por obra do patriarca puritano, e de sua “Moral da Gekonha”, a sensualidade envergonhada que nossos ancestrais indígenas não teriam conhecido, que esse mesmo Senhor, austero na Casa Grande, soltou no desenfreio sem-vergonha da Senzala. (NUNES in ANDRADE, 1990, p. 17).

Eis um paralelo entre o *Manifesto Antropófago* e *It's All True (Tudo é Verdade)*. Orson Welles não levou Cristo a nascer na Bahia, embora tenha visitado o este estado, mas levou a imagem do negro para dentro do seu filme, o que mexeu com a estética de Hollywood e com os interesses políticos atrelados a esta produção. E isso não foi um detalhe, porque os negros eram os seus protagonistas. O *Carnaval* é uma festa atrelada a um ritmo negro, o samba, criado na favela carioca, por negros alforriados no período pós-*Lei Áurea*. Os negros já eram então “livres”, mesmo que ainda invisíveis perante a sociedade predominantemente branca. Grande Otelo, ator negro, é personagem importante na reconstrução e recriação da saga de Orson Welles.

Voltemos ao humor, à ironia do poeta. Esta técnica nos permite uma leitura menos rude dos acontecimentos nos conduz ao aforismo dezessete: *Só podemos atender ao mundo orecular*. Azevedo (2018, p. 136) nos conta que o ele falava, em verdade da “testemunha ocular”, lembrando que o poeta já havia usado este subterfúgio em *Serafim Ponte Grande* (1926), quando afirmava: “A gente escreve tudo o que ouve, nunca o que houve”.

Ao abordar um fato em que não se tem controle, um acontecimento pretérito que não teve o desfecho esperado – as gravações de *It's all true (Tudo é Verdade)* -, Rogério Sganzerla está, sim, falando sobre algo que ouviu falar, embora consultando arquivos oficiais, resgatando imagens do passado, entrevistando aqueles que fizeram parte da história, trata-se de obras de ficção, e por isso a verdade acabou se transformando na *verdade estética* de Rogério Sganzerla.

O aforismo 20 traz a repetição de um termo por sete vezes: *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. Pode-se imaginar que o poeta se interessava pela arte ainda jovem na década de 1920, visto que fora criada em 1895 pelos irmãos Lumière.

Quando pensei em relacionar os filmes de Rogério Sganzerla ao *Manifesto Antropófago*, tinha os aforismos trinta e sete e quarenta e dois – *A alegria é a prova dos nove* – como o resumo de tudo o que aconteceu com Orson Welles no Brasil. Interpreto que a experiência o ensinou a ser feliz. Ou a admirar a alegria inerente ao povo brasileiro, que se permite brincar o Carnaval, despir-se da sua realidade. O homem negro que ele conheceu no Rio de Janeiro, na favela ou no *Cassino da Urca*, a sambar, a cantar, a sorrir, a batucar em qualquer horário, sem motivo aparente, encantou o americano, que admitiu a Peter Bogdanovich (1995, p. 210): “No final das contas acabei fascinado pelo samba”. Isso fica evidente principalmente em *Tudo é Brasil* (1997).

A alegria também estava presente na Colônia de Pescadores Z-10, que mesmo com todas as dificuldades para cumprir a laboriosa rotina, ainda encontraram disposição para lutar e viajar por dois meses até a capital federal, com o ideal de Justiça e Liberdade. Sobre estes ideais, a voz de Arrigo Barnabé, que interpreta Orson Welles em *Nem Tudo é Verdade* (1986), admite:

A parte referente ao Brasil será de fundo sociológico. Será a história arrebatadora de homens de coragem extraordinária, de homens bravos e escrupulosos que se batem sem desânimo, com extrema coragem e perseverança pelos dois mais sublimes ideais humanos: Justiça e Liberdade.

Os ideais de Justiça e Liberdade resumem os cineastas que estão sendo abordados nestas linhas. O primeiro termo remonta ao tempo em que Rogério Sganzerla foi crítico de cinema – atividade, aliás, que nunca deixou de exercer. Ele comprava brigas com agências de fomento e mesmo com os próprios colegas de profissão por não haver paridade na distribuição dos poucos recursos que a sétima arte sempre teve em nosso país. Orson Welles era um homem justo com aqueles que estavam ao seu lado, vivendo os dias intensos de gravações do Brasil. Estas declarações se podem tirar dos recortes de jornais da época, da boca dos repórteres que acompanharam a sua trajetória – o que o outro deixa claro em seus filmes. Liberdade para fazer cinema, a arte que mais amavam e que o aproximavam. E pela qual morreram.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

AZEVEDO, Beatriz. **O Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: Editora Sesi-SP, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3dDGvrA>. Acesso em 29 out. 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Vôo dos Anjos – Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BITARÃES NETO, Adriano. **Antropofagia Oswaldiana**: um receituário estético e científico. São Paulo: AnnaBlume, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/30bo8X7>. Acesso em 1 nov.2019.

BOGDANOVICH, Peter. **Este é Orson Welles**. São Paulo: Globo, 1995.

BOPP, Raul. **Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3gTRvTQ>. Acesso em 31 jan.2020.

CASTRO, Isabel. **Só me interessa o que não é meu**”: um estudo da montagem de materiais de arquivo em dois filmes brasileiros do período da ditadura militar. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2z6hLt4>. Acesso em 16 out.2019.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2XDHiU6>. Acesso em 30 jan.2020.

MORAES, Vinícius de. **Orson Welles em Filmagem**. A Manhã, 30 abr. 1942. Disponível em: <https://bit.ly/2MujawC>. Acesso em 30 jan. 2020.

Revista de Antropofagia. Introdução de Augusto de Campos. Edição fac-similar. São Paulo, 1975. Impresso na Abril Cultural e Industrial, 1975. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <https://bit.ly/3eNGgDI>. Acesso em 26 out.2019.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: ontologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

ANEXO 1 – MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, a Revolução Bolchevista, a Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel, mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia. O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo oreclar.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju*

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos vivos. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas+ fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada. Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se

dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frappe típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

Em Piratininga

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha

(Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928)

A DUALIDADE MORAL ENTRE O BEM O MAL NA CULTURA: ANÁLISE DA RELAÇÃO BATMAN E CORINGA NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE SUPER-HERÓI

THE MORAL DUALITY BETWEEN GOOD AND EVIL IN CULTURE: ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN BATMAN AND JOKER IN SUPERHERO COMICS

Alexandre Linck Vargas*

Diego José da Silva**

Resumo: O personagem de histórias em quadrinhos Batman, sintomatiza todo um discurso existente na nossa sociedade sobre o homem de bem. O famoso vigilante de Gotham City trava uma cruzada que parece nunca ter fim contra aqueles que ele considera a face do mal. A dada pesquisa visa entender a coexistência de Batman com seu principal vilão o Coringa, com a finalidade de tentar entender esse discurso que permeia nossa sociedade sobre o regime binário entre o bem e o mal. A metodologia de trabalho consiste na análise de histórias em quadrinhos do Batman. A abordagem se orientará primeiramente pela temática do binarismo moral, presente de forma explícita ou implícita em determinada história. Serão usados autores como Nietzsche, que servirá como base para o regime binário entre o bem e o mal, Foucault, que deve orientar sobre as questões da loucura, e Deleuze, que esboça toda uma crítica a psicanálise, e aqui surgirá como uma crítica a própria figura do Batman. Ao fim da pesquisa deve-se entender como a coexistência de Batman e Coringa funciona, como refletem o discurso já existente na nossa sociedade, e como o binarismo bem e mal, também razão e loucura, dependem de certa perspectiva.

Palavras-chave: Batman. Loucura. Quadrinhos.

Abstract: The comic book character Batman, symptomatizes an entire discourse existing in our society about the good man. Gotham City's famous vigilante wages a crusade that never seems to end against those he considers the face of evil. The given research aims to understand the coexistence of Batman with his main villain the Joker, in order to try to understand this discourse that permeates our society about the binary regime between good and evil. The work methodology consists of the analysis of Batman comics. The approach will be guided primarily by the theme of moral binarism, present either explicitly or implicitly in a given story. Authors such as Nietzsche will be used, which will serve as a basis for the binary regime between good and evil, Foucault, who

* Doutor em Literatura pela UFSC e Mestre em Ciências da Linguagem pela Unisul; linck.alexandre@gmail.com.

** Graduando de Letras – Língua Portuguesa e Literatura na Unisul; rock-diego@hotmail.com.

should guide on the issues of madness, and Deleuze, who outlines a whole critique of psychoanalysis, and here it will appear as a critique of Batman's own figure. At the end of the research, it is necessary to understand how the coexistence of Batman and Joker works, as reflected in the discourse that already exists in our society, and how binary good and bad, also reason and madness, depend on a certain perspective.

Keywords: Batman. Madness. Comics.

1. INTRODUÇÃO

Adentrando o Asilo Arkham, Batman recruta criminosos para um compor sua própria espécie de Esquadrão Suicida, com a finalidade invadir a ilha de Santa Prisca e tomar o Pirata psíquico das mãos de Bane. Cella por cella, um por um, Batman acompanhado do diretor do asilo, que também se chama Arkham, sai fazendo sua equipe de resgate. Ventríloquo, Tigre de Bronze, Colombina e Pierrô. A cada um recrutado, o diretor do asilo reclama, até que Batman anuncia a necessidade de ter Mulher-Gato na sua equipe, essa que fora condenada por duzentas e trinta e sete condenações de homicídio doloso. O diretor diz que é perigoso demais, que não permite que Batman leve a Mulher-Gato. Para finalizar o diálogo o Cavaleiro das Trevas indaga ao diretor. “Arkham, olhe ao seu redor. Olhe para o asilo que eu preenchi. Quer mesmo me dizer o que eu não posso fazer?” (BATMAN, n 6, 2017, p. 22)

Eis então que surgem uma série de questionamentos perante o Cavaleiro das Trevas. O Asilo Arkham é composto por criminosos que possuem problemas mentais, todos são classificados como loucos, e Batman é responsável pela maior parte dos internos do asilo. Cada um daqueles presos no Asilo Arkham se torna posses, propriedades, do homem-morcego? Indo mais além, o que dá direito a Batman de tomar vidas em prol de suas causas particulares? É certo que Batman desobedece à própria lei, assim como sua galeria de vilões. Contudo, ele faz isso por uma causa maior? Ou estaria ele tomado por hipocrisia, cego demais para perceber que também é um dos loucos internados no Arkham?

Existe nas histórias do homem morcego todo um discurso sobre a loucura, a maioria dos vilões do homem morcego são loucos, e dentre eles um certamente se destaca mais que o demais. O Coringa, o arqui-inimigo clássico do herói, se destaca justamente por aprofundar o discurso da loucura, ou melhor, o discurso do louco. É ele que vive fazendo provocações ao Batman, com a finalidade de revelar que Batman também é um louco. Batman por sua vez está sempre prendendo o vilão e depois insiste que ele seja tratado, com a esperança de que um dia ele alcance a sanidade. Batman e Coringa compõe um esquema binário, bem e mal, que deve servir como sustentação para entender o próprio discurso da loucura presente nas histórias do homem morcego.

O que se visa aqui não é uma mera análise da loucura nas histórias do Batman, mas sim procurar chegar a uma linha tênue que creio ser evidente nas histórias do homem morcego. Nessa linha tênue razão e loucura, bem e mal, o psiquiatra e doente, misturam-se, perde-se a noção de delimitação entre eles. Para dar conta disso, usarei autores da filosofia e da psicologia como Nietzsche, Foucault e Freud.

2. A GRANDE INTERNAÇÃO

Desde o desaparecimento dos leprosos, como argumenta Foucault (2000) até o final do século XVIII, o louco era visto como um ser imoral, ocioso, sem serventia à sociedade. A grande internação, acontecimento que consistiu justamente na retirada dos supostos loucos das ruas e a posterior internação nas casas de internação, era uma questão de punir os classificados como sociais, e também daqueles que se perderam nos prazeres da vida. Eram levados aos hospitais gerais portadores de doenças venéreas, castigados por Deus por seu excesso de volúpia, homossexuais, infiéis ao casamento, profanos, suicidas falhos, e em um número razoável, os miseráveis que se recusavam a trabalhar. Além, é claro daqueles que realmente tinham alguma doença patológica. Contudo, em sua maioria, os internados eram julgados e condenados à internação por uma questão moral e social.

De uma forma geral, todos deveriam ser úteis de alguma forma para a sociedade. A figura do miserável não possuía serventia ou utilidade para o Estado. Logo aqueles que viviam em miséria eram responsáveis por uma espécie de desordem. Era necessário então um contra-ataque da Ordem, uma retaliação. Uma maneira de domá-los, de fazê-los se curvar perante a Ordem. O Rei, representante da ordem ao lado igreja católica, então ordena, em nome da justiça, que esses pobres ociosos sejam retirados das ruas e internados em casas de internação.

É nesse ponto que o estudo de Foucault e as histórias do homem morcego se esbaram. Porque quando o filósofo fala sobre um poder que insiste em tirar das ruas aqueles que causam desordem a todo seu sistema torna-se fácil associar isso ao que Batman faz com seus vilões. Bruce Wayne, bilionário, membro da mais alta sociedade Gotham, assume o posto da realeza francesa. É ele que delimita o que é certo ou errado. E por meio do internamento faz sua espécie de justiça. Livra sua terra, Gotham City, dos a-sociais que promovem a desordem, mantendo-os internados.

O internamente, até mesmo antes da ideia do desatino surgir, na época do leproso, trata-se de uma questão de isolamento, de exclusão. É entendido que para curar a loucura é necessária uma espécie de peregrinação que levaria até o propriamente dito milagre, a razão restaurada, é necessário um estado de graça. A exclusão era a única salvação possível a esses supostos pecadores, a esses supostos loucos. A esses supostos loucos existia todo um regime de correção, que presava por conduzi-los de volta a verdade.

Entre os métodos desse regime existia a sangria por exemplo. Tudo isso com o intuito de conduzir o interno de volta ao arrependimento. Quando os métodos do regime de correção já não faziam efeito, ou seja, quando o poder do médico lhe escapa, a casa de internação torna-se apenas um lugar de isolamento, de exclusão social. Batman não usa desses métodos com os internos no Asilo Arkham, porém os pacientes do mesmo também não demonstram progresso em seus tratamentos. De tal maneira, assim como no período da Grande Internação, os internos do Asilo Arkham estão presos ali por uma questão de isolamento, exclusão, separados do resto da sociedade.

No período da Grande Interação as cidades se responsabilizavam pelos loucos que eram nativos dali. Já os estrangeiros eram mandados embora por meio de navios; Stultifera Navis, a Nau dos loucos. Coringa, Duas-caras, Charada e Espantalho são figuras constantemente vistas no Asilo Arkham. Todos eles nasceram em Gotham. Todavia, Bane ou Ra's Al Ghul, ambos estrangeiros, não são vistos no mesmo. Ainda sobre a relação dos loucos nativos que são internados e os loucos estrangeiros que são mandados embora da cidade, há uma sina desse último em voltar à cidade que o expulsara. Existem relatos de loucos que voltaram ainda duas ou três vezes após serem expulsos por meio da Stultifera Navis. Do mesmo modo que Bane e Ra's Al Ghul tendem a voltar para Gotham.

Como fora dito antes, Bruce Wayne é um homem da alta sociedade de Gotham, se comparado à monarquia poderia ser chamado de nobre. A palavra "bom", como diz Nietzsche (2017), transparece da matriz principal que é o nobre. O nobre se entendia como um ser superior, poderoso, dono, chefe, rico, possuidor, detentor daquilo que é verdade, daquilo que é real. Em contraste com nobre, o plebeu teria nomenclatura de mau.

Batman, o nobre, se entende como um ser superior, e assim como os nobres mediáveis possuíam suas guerras divinas, ele também tem sua própria cruzada, não à toa que umas das suas acunhas é de o Cruzado Encapuzado. Do mesmo modo que um Rei francês outrora ordenou o internamento de qualquer um que provocasse a desordem, o Cruzado Encapuzado deve prender os mesmos agentes do caos.

Do mesmo modo que o outrora na Europa igreja e estado se posicionaram contra os loucos imorais, Batman se interpõe entre os aqueles que ele classifica como maus, se entendendo propriamente como o bom. Até aqui entendo que Batman, o nobre, possui uma cruzada particular que visa tirar aqueles que ele entende como representantes do mau das ruas de Gotham City. Os colocando no Asilo Arkham, primeiramente como uma tentativa de curá-los, tentativa essa que acaba sendo falha, de tal forma que o Asilo acaba sendo apenas um lugar de isolamento.

Boa parte dos supostos loucos na Época da Grande Internação eram os miseráveis ociosos que viviam na rua. Esses não queriam trabalhar e passavam os dias pedindo esmolas. Foucault então argumenta que esses miseráveis ociosos eram um grande problema ao Estado, pois neles não havia uma serventia, algo que os fizesse úteis. Como uma resposta aos miseráveis são criadas as Workhouses. Nessas casas os supostos loucos não passavam pelos métodos citados antes. Os miseráveis que eram levados para as Workhouses eram obrigados a trabalhar. Em geral trabalhavam em produções, como por exemplo a de madeira. Aqui não se tratava de conduzir o louco de volta a verdade, de restaurar a sua razão por meio da peregrinação. Se tratava de uma maneira de tornar aqueles que outrora foram inúteis à sociedade em úteis.

Da mesma maneira que o Estado usa as Workhouses como maneira de dar certa serventia aos seus loucos, Batman também usa seus vilões que compõe o Asilo Arkham. A história que abre esse artigo (BATMAN, n 6, 2017) pode ser usado como exemplo, onde Batman monta uma equipe com seus vilões com a finalidade de Invadir a Ilha de Santa Prisca e sequestrar o Pirata Psíquico que está sob a guarda de Bane.

Sobre essa figura nobre que é o Batman existe uma dualidade digna de nota, ao que diz respeito sobre a internação de seus vilões. Foucault diz que a prática do internamento era composta um desejo de ajudar e uma necessidade de reprimir. O Estado e também os nobres daquela época possuíam um dever de caridade que o instigava a ajudar esses supostos loucos que não seguiam a mesma moral que eles, que não obedeciam a mesma Ordem. Contudo, além disso eles também possuíam uma vontade puni-los. Identifico esse mesmo dualismo em Batman ao final de A Piada Mortal, quando ele oferece mais uma vez ajuda ao Coringa. O Palhaço do Crime precisa ser punido pelo que fez ao Comissário James Gordon e sua filha Barbara. Porém, ele também é o determinismo de algo, algo que Batman não sabe o que, mas que acredita que talvez possa estar envolvido. Sendo assim, o próprio Coringa precisa de ajuda. E mesmo que Batman não saiba como o ajudar, ele ao menos precisa tirá-lo das ruas de Gotham City e o manter isolado.

Penso que com a teoria e os exemplos até aqui mostrados seja possível reconhecer o Batman como a figura do nobre que se entende como o bom, responsável por livrar Gotham City de seus loucos, possuindo como único recuso para a cura deles o isolamento, a exclusão.

3. A VERDADE MASCARADA

Nietzsche (2017) também fala sobre um desejo humano de ser diferente aos demais homens. Um desejo de não ser considerado como os outros, de não ser enquadrado as mesmas regras que os outros são, um desejo então de ignorar a regra, ser indiferente a ela. Nietzsche compreende que o homem deseja transcender a regra, torna-se exceção dela. Acreditando assim que a exceção é mais importante que a própria regra, crendo que ele mesmo é mais importante e diferente aos demais.

Todo homem de elite aspira instintivamente à sua torre de marfim, a seu baluarte misterioso, onde está livre da massa, do povo, da multidão, onde pode esquecer a regra 'homem' sendo ele próprio uma exceção a essa regra. (NIETZSCHE, 2017, p. 42).

Já falei sobre a cruzada do homem morcego, que visa retirar todos os elementos que causam desordem em Gotham City, e que em sua maioria são considerados loucos. Porém, penso que seja necessário fazer algumas reflexões acerca do homem morcego. Batman é um adulto, preso numa promessa que fez quando ainda era uma criança de oito anos de idade. Passa às noites vestidos como morcego. Recruta crianças órfãs para participarem de sua luta contra o crime. Ele diz lutar pela justiça, mas também desobedece a ela. Certamente é necessário questionar a sanidade de Batman. Ele está longe de ser considerado uma pessoa normal. Porém, Bruce Wayne não se entende como um louco. Ele não se entende como parte da regra, aqui ele se entende como exceção da regra. Afinal, Batman é o nobre, detentor daquilo que é verdade e daquilo que é real, ser superior que classifica quem é ou não é louco. Quem pertence ou não a regra, e sendo ele próprio superior aos demais, no topo de sua torre de marfim, ele se entende como a exceção da própria regra. De tal maneira Batman encontra-se cego perante a própria loucura.

Eis então que seu arqui-inimigo, o Coringa, se torna necessário. Em seu trabalho acerca da loucura, Foucault (2000) diz que a palavra que o louco proferia era tida como nula, sem importância, sendo uma espécie de não verdade. Era assim que era classificado o discurso do louco. Foi feito um grande esforço dos representantes da ordem para que o discurso do louco fosse tirado de circulação. Contudo, se era um discurso composto de não verdades porque temer a circulação do mesmo? Porque Foucault nos alerta que o louco tem um saber que os homens racionais não têm. O louco enxerga o que a sabedoria dos outros não consegue enxergar. O louco é detentor de um saber, um saber qual a razão não compreende. O louco compreende como é ingênua a sabedoria dos outros. Lhe é proporcionado a potência de dizer a verdade escondida, a verdade mascarada. A verdade que Coringa persiste em dizer a Batman é que o Cavaleiro das Trevas também é um dos loucos, que ele também faz parte da regra chamada loucura.

Em Asilo Arkham (2012), os internos da instituição fazem um motim, esse liderado pelo próprio Coringa. Usando os funcionários do Asilo como reféns ele tem uma única reivindicação, que Batman entre no Asilo e se una a eles. Pois afinal, Coringa entende que Batman também é um louco, e se o Asilo Arkham é o lugar destino aos loucos, Batman deve ficar ali. De tal maneira, Coringa cutuca Batman, mostrando-o como ele também é parte da regra, e de maneira alguma exceção.

Foucault também argumenta que um dos traços que compõe a loucura é a cegueira. Porém, nessa cegueira há momentos de questionamentos. Batman tem um desses momentos logo ao começo do Asilo Arkham. O Comissário Gordon percebe um certo receio do homem morcego entrar no Asilo, e questiona se ele tem medo.

A resposta de Batman é:

Medo? Batman não tem medo de nada. Sou eu. É de mim que tenho medo. Medo de que o Coringa esteja certo sobre mim. Às vezes questiono a racionalidade das minhas ações. Tenho de que, quando atravessar os portões do Asilo, quando entrar no Arkham e as portas fecharem atrás de mim, eu me sinta voltando para casa. (BATMAN ASILO ARKHAM, 2012, p. 21)

Aqui enxergo um dos momentos aonde a provocação feita pelo Coringa reverbera num questionamento de Batman sobre sua sanidade. Por um breve momento, o Cavaleiro das Trevas desce de sua torre de marfim.

4. TRÊS CASOS SOBRE MÉDICOS E DOENTES

Esse Batman cego, incapaz de se entender como um dos loucos de Gotham City, que classifiquei como um ser nobre, no sentido nietzschiano, deve ser classificado também como um médico. Um médico que insiste em oferecer a cura para doentes, porém é ele mesmo que aponta as doenças e os doentes. Para dar conta de tal ideia, preciso usar dois exemplos, um filosófico e outro literário. Começo pelo filosófico.

Nietzsche (2011) outrora fez uma crítica a racionalidade, dando fortes marteladas àquele que talvez seja o maior ídolo da filosofia, Sócrates. Nietzsche exaltava a cultura grega, ele via na figura dos deuses gregos algo que não existia em outras religiões ou divindades. O politeísmo grego não se tratava de uma elevação moral, de uma busca por santidade. Se tratava de uma vida intensa, dionisíaca, que não era submissa a nenhuma moral, que não era refém do conceito binário entre o bem e o mal. “Aqui nada recorda o ascetismo, a imaterialidade ou o dever, aqui se vê uma vida exuberante, triunfante, em que tudo, o bem o mal, é igualmente divinizado.” (NIETZSCHE, 2011, p. 37). Todavia, esse estilo de vida perde-se com a chegada de Sócrates. Nietzsche (2018) argumenta que Sócrates critica tudo que é grego, e partir dessa crítica o gosto grego se altera, um gosto refinado é derrotado. Se antes os gregos eram movidos por seus instintos, agora Sócrates diz que o que deve movê-los é sua razão. Ele proclama que a razão é o caminho para a felicidade. De tal maneira, todos aqueles gregos que antes viviam demasiadamente seus instintos se enxergaram como doentes, e somente Sócrates, o homem da razão, poderia curá-los. “E Sócrates compreendeu que todos tinham a necessidade dele, de seu remédio, de sua cura, de seu método de conservação de si.” (NIETZSCHE, 2018, p. 21).

O primeiro ponto que gostaria de destacar é, assim como o povo grego outrora pensava precisar de Sócrates como o único um médico que tinha a cura para seus doentes, os cidadãos de Gotham City muitas vezes olham para o Batman como aquele que pode resolver os problemas da cidade. É certo que muitas vezes ele questionado pelo povo, mas em sua narrativa também é ovacionado como herói. Porém, assim como Sócrates era um médico que possuía a cura, para uma doença que ele mesmo havia criado, Batman também oferece uma solução para um problema que ele mesmo exerce papel chave. Quando Batman começa sua própria grande internação em Gotham City, o número de loucos, esses obviamente entendidos como loucos por ele, aumenta. Em o Longo dia das Bruxas, numa visita de Batman e o Comissário Gordon ao Asilo Arkham, o segundo questiona Batman. “Aqui tem quantos. O dobro desde que você apareceu. Não que haja uma correlação, mas...você já pensou nisso?” (ASILO ARKHAM, 2012, p. 89). Em voz alta Batman nega ter cogitado isso, já em seus pensamentos reflete que sua presença é necessária para Gotham City. Nisso vejo primeiro o Batman cego que não aceita a relação de sua existência com o crescimento de loucos no Asilo Arkham, e em seguida vejo o homem morcego se enxergando como médico necessário para resolver os problemas de Gotham City, Batman é um louco tão cego que percebe que aquilo que ele entende como a doença de Gotham, foi criada por ele mesmo, ao começar sua Grande Internação.

O outro exemplo que se encontra na literatura brasileira, no conto escrito por Machado de Assis (2006) intitulado de O Alienista. Esse narra a história do Dr. Simão Bacamarte, um médico que Itaguaí que começa a estudar os ditos loucos da cidade. Para dar conta disso ele cria a Casa Verde, recinto onde esses loucos receberão seu tratamento. O que chama atenção nessa narrativa é como de maneira gradativa acontece uma outra Grande Internação. Assim como na Grande Internação descrita por Foucault, Bacamarte começa pelos pobres, mas aos poucos começa a enquadrar todo tipo de pessoa como louco, pelas mais simples manias e modos de viver. “Tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo o seu cuidado na tafularia, um ou outro almotacé enfunado, ninguém escapava os emissários do

alienista.” (ASSIS, 2006, p. 42). Ele interna boa parte da cidade na Casa Verde, inclusive a própria esposa. Contudo, ao final da obra ele dá liberdade a todos os loucos que ali estavam internados, e ele mesmo se interna na Casa Verde.

Se Batman não percebia, ou fingia não perceber, sua relação com o aumento de internos no Asilo Arkham, o mesmo vale para o Bacamarte quando o mesmo se sente surpreendido com a quantidade absurda de loucos em Itaguaí. Porém, Bacamarte ao final de sua história entende que por causa de seu perfeito equilíbrio mental e moral, ele próprio deve se tratar na Casa Verde. Batman por sua vez antes mesmo de “combater” o crime em Gotham City, cria sua Caverna, um asilo próprio dele, um asilo particular.

Ainda sobre o Alienista, figura na obra de Machado de Assis também um discurso sobre a supremacia da razão. Bacamarte diz: “A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia, só insânia.” (ASSIS, 2006, p. 21). Mais adiante ele argumenta como a loucura e razão estão perfeitamente em lados distintos, separados. “A razão e loucura estão perfeitamente delimitadas. Sabe-se onde uma acaba e onde outra começa.” (ASSIS, 2006, p. 21).

Em todos os três casos, temos uma guerra travada contra esses homens de razão. Sócrates batalha contra o instinto puramente grego, oferecendo a razão como um remédio necessário. Bacamarte também trava sua batalha contra os supostos loucos de sua cidade, oferecendo-os a cura por meio de seu tratamento na casa verde. Fato que ainda não disse sobre o médico da obra de Machado de Assis é que ele é filho da nobreza, e a figura do nobre presente aqui nesse texto é entendida como aquele que se entende como um ser superior, dono da verdade. Logo não se surpreende que a Bacamarte e Batman façam cada uma sua própria Grande Internação, em suas respectivas cidades. Batman não fica para trás nesse confronto razão e loucura. Como já argumentei antes, ele tenta por meio do isolamento restaurar a razão dos internos do Asilo Arkham. Se outrora Nietzsche se opôs a figura de Sócrates e dialética da razão, argumento que não era a negação do instinto que levava a felicidade, pois o extinto era igual a felicidade, Batman também possui alguém que antagonize a sua razão. Esse, obviamente, é o Coringa.

Enquanto Batman se cobre pela ideia de sua razão, Coringa sabendo qual frágil e cega essa razão é, desafia o homem morcego. Uso como exemplo *A Piada Mortal* (2011). Aqui há oposição entre loucura e razão. Em uma ponta há o Coringa, exclamando um discurso todo sobre as feiuras da sanidade e as belezas da insanidade. Do outro há Batman e o Comissário Gordon, tentando argumentar que do jeito racional é melhor. Coringa insiste que basta um dia ruim para que um ser humano qualquer ceda à loucura, enquanto Batman e Gordon insistem em negar isso. Logo ao começo das suas provocações para tornar o Comissário Gordon louco, o Palhaço do Crime diz: “Ora, ora. Você está fazendo o que qualquer homem são, na sua situação faria. Está ficando louco” (*A PIADA MORTAL*, 2011, p. 27) Se esse único dia ocasionaria a loucura, para tornar-se louco logo se deveria abandonar a sanidade, transgredi-la, mudar de lado. Como na explicação de Bacamarte, onde podia-se ver razão e loucura acabavam.

Penso que o que culmina desse antigo confronto entre razão e loucura, e também razão e instinto, é o pensamento de Foucault (2000). Como o filósofo argumenta a Grande Internação foi uma tentativa de a razão domar a loucura. Contudo, Foucault também argumenta que a não existe uma linha clara de delimitação entre razão e loucura. Não há um ponto certo onde uma comece e outra termina. Para Foucault toda razão possui sua loucura, e toda loucura possuem sua razão. Ambas coexistem, ambas estão imanentes. Da mesma forma que Batman e Coringa coexistem. Um que pensa representar a razão, o outro que pensa representar a loucura. Mas ambos com traços de ambos os conceitos. No caso de Batman, como disse antes, ele nega a loucura, mas às vezes se questiona, enxerga vestígios da verdade. Já Coringa por mais caótico que seja é proprietário da razão no que diz respeito a seus planos, sempre bem pensados.

5. BRINCADEIRA DE CRIANÇA

Penso que a Grande Internação feita por Batman vá um além de apenas tentar restaurar a razão dos loucos por meio do isolamento. Pois por mais isolados que estejam esses loucos, eles sempre encontram um

meio de fugir do Asilo Arkham. Essas constantes fugas que se repetem por toda a narrativa do homem morcego me levaram a refletir sobre uma segunda finalidade que é o internamento desses loucos, em especial do Coringa.

O que me vem na cabeça é um dos estudos de Freud (2017), onde ele faz a análise sobre o comportamento de uma criança perante certo brinquedo. O menino em questão tinha o costume de jogar seus brinquedos debaixo da cama, e ao fazer isso ele fazia um gemido, que a mãe da criança dizia ser a expressão Fort (Foi embora). Freud observa que certo dia o garoto joga um carretel de madeira que estava enrolado num cordão para dentro do berço, e fez o gemido que sua mãe entendia como Fort, demonstrando desgosto, em seguida ele puxava de volta e saudava o reaparecimento do brinquedo, e dizia a palavra Da (está aqui). Freud entendeu que o menino encenava um jogo de desaparecimento e a aparecimento do brinquedo. Primeiro ele se tornava insatisfeito, depois ele mesmo se satisfazia. Era preciso para o menino sentir o desprazer para depois sentir o prazer. Era preciso esconder para depois revelar. Um típico jogo de esconder. Fort Da.

Nesse esquema onde Batman prende o Coringa, e depois de algum tempo o vilão foge, percebo que Batman é exatamente como o menino que Freud observou. Se o menino possui o carretel madeira enrolado por um cordão, Batman possuía toda uma galeria de vilões, que entre eles se destaca o Coringa, por ser o que mais desafia o homem morcego. Se o menino usava o berço como modo de esconder o carretel, Batman usa o Asilo Arkham para aprisionar o Coringa. Se depois de um tempo o menino fica triste com o desaparecimento do carretel e volta ficar feliz com reaparecimento do mesmo, as fugas de Coringa também despertam prazer em Batman. A criança Batman se diverte, também fica feliz ao brincar nesse seu jogo.

O Batman que se enxerga nessa visão psicanalítica é um Batman infantil, uma Batman que nunca deixou de ser criança. Uma criança presa naquela promessa que fez aos oito anos de combater todo o mal que existe no mundo. Ele até mesmo tem dificuldade de se relacionar com outros adultos. Exemplo disso é o apego que ele tem sobre seus Robins. Em sua maioria cada Robin que Batman teve foi recrutado

quando criança. De tal maneira Batman é uma criança que procura uma outra criança que possa brincar. E quando essa outra criança amadurece o relacionamento de ambos desanda. No começo dos anos oitenta, nas histórias de Os Novos Titãs, Dick Grayson, o primeiro Robin, decidi não seguir mais o Batman. Ele busca certa autonomia. “Bruce está bravo comigo desde que larguei a faculdade. Ele me vê ainda como criança.” (OS NOVOS TITÃS, n 1, 2018, p. 29). A narrativa resulta em Batman dando um ultimato a Dick Grayson, dizendo que esse poderia usar o manto de Robin se trabalhasse com ele. Por fim, Dick assume o manto de Asa Noturna, e Batman acha um novo Robin, uma nova criança combater o crime, uma nova criança para brincar.

Numa história mais recente esse caráter infantil de Batman é destacado por outra criança. Batman investiga o assassinato dos pais de um menino, até descobrir que foi o próprio menino que cometeu o ato. O jovem possuía muita admiração por Bruce Wayne, tanto que cometeu o ato para torna-se como o próprio. No seu delírio o menino pensa ser como Bruce Wayne, pensa sentir a mesma dor que Bruce sentiu, pensa que agora tem uma inspiração para lutar por Gotham City. Por fim, Bruce trajado de Batman leva o garoto para o Asilo Arkham, e diz: “Você não é Bruce Wayne! É só um garoto doente cujos pais morreram.” (BATMAN, n 20, 2018, p. 49). O garoto insano então responde: “Bom, sim. Mas o que é Bruce Wayne além disso?” (BATMAN, n 20, 2018, p. 49) O menino na posição de louco possui o poder de ver a verdade mascarada, e a desfere sem piedade contra o homem morcego.

6. A LOUCURA É A SAÍDA DE EMERGÊNCIA

Se Batman é uma eterna criança brincando, Coringa por um outro lado é um adulto desencantado com vida. O Palhaço do crime possui origens múltiplas, todas elas trágicas. Por exemplo, em A Piada Mortal (2011), o personagem sem nome que virá a ser o Coringa, é um antigo assistente de laboratório que decide se demitir para tentar a vida como comediante. Porém, seu plano falha, seus shows são fracassos. Ele mal tem dinheiro para pagar o aluguel e sustentar sua família. Vive no

andar de cima de uma senhora que não cobra o aluguel por ter pena de sua esposa. Ele possui um grande temor, não conseguir dar uma vida descente a sua família. Conforme o tempo passa, o temor cresce. Dois criminosos o convidam para invadir o antigo estabelecimento onde trabalhava, precisando de dinheiro, e também pressionado pelos dois ele aceita. Logo em seguida, surge a notícia que sua esposa morreu em um acidente doméstica. A invasão ao laboratório também um fracasso, pois Batman aparece, e o homem desnordeado com a vida acaba caindo num tonel de produtos químicos, ficando com rosto todo pintado e insano. Tudo isso num único dia. Um único dia ruim que é capaz de tornar qualquer um louco.

O filme *Coringa* (2019), de Todd Phillips, mostra uma outra possível origem do Coringa. Nessa sofre de uma doença que causa risadas desenfreadas, em momentos de pânico ou tristeza. Ele trabalha como palhaço, mas é explorado por seu patrão, e manipulado pelos seus colegas. Tem uma mãe doente, que passa os dias relembrando os tempos de quando trabalhava para a família Wayne. Contudo, o problema chave para que ele se tornasse o Coringa é a falta de empatia das pessoas, a falta de consideração que as pessoas têm uma com a outra. Além dessa premissa, os acontecimentos que seguem no filme contribuem para que aceite a sua insanidade, como o fim do serviço social que o atendia psicologicamente, uma classe política que em nada representa ou se importa com os problemas dos pobres, e uma desilusão acerca de sua mãe, são alguns desses acontecimentos. Nessa versão do *Coringa* ele também anseia em ver um comediante de sucesso, porém seus shows são um fracasso.

Tanto em *A Piada Mortal*, quanto no filme de Todd Phillips, vejo um homem desolado com a sociedade. Ele encara uma realidade bruta e infeliz, que o não oferece possibilidades de vitória. Ele é um fracassado que anseia alcançar o sucesso, que anseia vencer na vida. É justamente esse desejo o ponto chave para entender como esses dois homens fracassados, de obras distintas, tornam-se o Coringa. Se realidade que é bruta, infeliz, sem possibilidades de sucesso, o homem que vive nela logo se encontra insatisfeito. Aquela realidade não lhe basta, não lhe suficiente, tampouco prazerosa. De tal maneira, é preciso criar uma outra realidade; suave, feliz, onde seja possível triunfar todos os dias. É preciso criar uma nova realidade, por mais que essa seja uma fantasia.

Alguns conceitos de Freud (2017) devem ser usados agora, mas sem que se prenda muito a eles. Porque apesar de eles serem o ponto de partida do pensamento que argumento, eles não podem ser considerados, estruturas, por serem frágeis demais. Começo por aqueles três nomes usados em quase toda a obra freudiana: Id, Ego e Super-ego. Ao leitor que lhe é familiar esses três dou uma breve explicação. Todos os três compõem a psique humana, e cada um tem a sua função. O Id é basicamente o instinto, a vontade de se satisfazer, de ter prazer, sem nem ao menos cogitar as consequências que isso pode levar. O Super-ego é a pressão moral, aquela voz que diz: “não isso, é errado”, ou também a voz que diz que é perigoso. E entre esses dois, há o ego, tentando agradar os dois, fazendo uma negociação entre ambos, além de ser também a pressão do mundo externo. Usando A Piada Mortal como exemplo: o homem que viria a se tornar o Coringa sofre uma enorme pressão social. Ele é pobre, não tem emprego, tem uma esposa grávida para sustentar e seus Shows como comediante são um fracasso. Ele possui um grande temor, não conseguir dar uma vida decente a sua família. Toda essa pressão, esse temor, é atribuído ao Ego. Conforme o tempo passa, o temor cresce, começa a surgir um desapego da realidade e um apego com a imaginação. Esse desapego é dado por meio do Id, seu instinto, seu desejo de desesperado e desenfreado de viver numa realidade distinta a que vive. Após a morte de sua esposa grávida, a fracassada invasão ao laboratório, o encontro com Batman e o acidente que transfigura seu rosto nasce um novo mundo. Um mundo onde ririam de suas piadas, mesmo que não por livre e espontânea vontade.

É necessário que esse homem fracassado se retire dessa insatisfatória realidade e parta para um mundo de fantasia. Ele ignora toda a força da pressão do Ego, a pressão imposta pelo mundo externo, e deixa que o Id reine. Freud classifica isso como psicose. Na psicose o homem retira parte da realidade que vive, a serviço do Id. Em seguida viria a criação de uma nova realidade, que não lhe ocasionasse os mesmos problemas que outra ocasionou. De tal maneira, ele remodela a realidade. Coringa esquece a realidade onde outrora foi um comediante fracassado, esquece aquele mundo onde outro foi tão infeliz, onde foi tão

humilhado, e passa viver num outro, remodelado por ele, remodelado pelo seu desejo, remodelado por Id. Finalmente, ele pode se satisfazer. Como ele mesmo diz: “A loucura é a saída de emergência” A PIADA MORTAL, 2011, p. 28)

O problema de estruturar o surgimento do Coringa em conceitos psicanalíticos não está propriamente em Id, Ego e Super-ego. O problema encontra-se em uma outra trindade freudiana. Toda a psicanálise de Freud é fundamentada pela ideia do inconsciente, e em como os nossos desejos se manifestam por meio dele. Deleuze e Guattari (2017) desferem uma crítica à maneira como esses desejos se manifestam no inconsciente pensado por Freud. Eles argumentam que o inconsciente freudiano é sempre baseado em traumas infantis, sempre relacionados a papai e mamãe. De fato, Freud em seus trabalhos sempre analisava seus casos baseando-se na vida infantil do paciente. Para ele as figuras parentais são organizadoras do sujeito. Assim, a psique da criança é sempre refém de trindade edipiana: pai, mãe e filho. Tudo se forma por meio disso, os desejos inconscientes da vida adulta seriam baseados nisso. Deleuze e Guattari discordam dessa trindade edipiana que organiza a psique do homem. Para eles os pais têm a função de indutores ou estimuladores, mas de modo algum estão organizando a psique da criança. “É fácil reconhecer que as figuras parentais são indutores quaisquer, e que o verdadeiro organizador está alhures, ao lado do induzido e não do indutor.” (DELEUZE e GUATTARI, 2017, p. 127)

Observando as duas origens que citei de Coringa, penso que seja possível perceber como de fato a organização parental é falha. Em A Piada Mortal não existem traumas infantis que atormentem o Coringa. O que machuca, que o inferniza, é a própria realidade atual que ele vive, de maneira alguma o passado. As dores que ele enfrenta se resumem a um fracasso da vida adulta, distanciando-se assim de sua infância. No filme de Todd Phillips acontece o mesmo. Ele é um homem desencantado com a vida adulta. Há no filme um relato sobre os maus-tratos que ele sofreu na infância, mas isso está longe de ser o organizador da psique insana dele. Na obra torna-se apenas mais um estímulo, para que ele resolva seus problemas usando a violência. Talvez

essa trindade edipiana seja mais aplicável a Batman, que realmente possui um trauma infantil que afeta sua vida adulta, como indutor, como estímulo. Batman é uma eterna criança brincando de esconde-esconde, enquanto Coringa é um adulto desencantado com vida. Isso também é visto na diferença de idade dos personagens em diferentes obras, como é no caso do filme de Todd Phillips.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **O Alienista**. São Paulo: Editora Educacional, 2006.
- BATMAN**. São Paulo: Panini Brasil, n 6, set. 2017.
- BATMAN**. São Paulo: Panini Brasil, n 20, nov, 2018.
- BATMAN A PIADA MORTAL**. São Paulo: Panini Brasil, 2011.
- BATMAN ASILO ARKHAM**. São Paulo: Panini Brasil, 2012.
- BATMAN O LONGO DIA DAS BRUXAS**. São Paulo: Panini Brasil, 2014.
- CORINGA (JOKER)**. Direção Todd Phillips. EUA: 2019.
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Felix. **O Anti-édipo**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura**: na idade clássica. São Paulo, SP: Perspectiva, 2000.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14. História de uma neurose infantil, Além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 16. O eu o id, Autobiografia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. São Paulo: Lafonte, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Lafonte, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Lafonte, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Editora Escala, 2011.
- OS NOVOS TITÃS**. São Paulo, Panini Brasil, n 1, 2018.

A SEREIA PELA SANTA: UMA LEITURA BLANCHOTIANA DE O OUTRO PÉ DA SEREIA DE MIA COUTO*

THE MERMAID FOR THE SAINT: A BLANCHOTIAN READING OF O OUTRO PÉ
DA SEREIA BY MIA COUTO

Jéssica Freitas dos Santos**

Alexandre Linck Vargas***

Resumo: A pesquisa tem como objeto o romance O outro pé da sereia, de Mia Couto, e visa investigar a sereia como substitutivo da santa enquanto possibilidade narrativa. O imaginário popular em relação às sereias produz uma imagem de um ser metade humano com cauda de peixe e beleza sobre-humana. Para compreendermos a imagem da sereia, abordaremos suas diferentes definições a partir de Maurice Blanchot e Peter Sloterdijk. Por meio da obra O livro por vir, de Blanchot, será discorrido sobre o ato de narrar, considerando a narrativa não como relato, mas enquanto acontecimento. A metodologia do trabalho é qualitativa exploratória, pois encontramos na obra elementos que servem como substitutivos da santa pela sereia. Por fim, acredita-se que essa troca possibilita o movimento narrativo.

Palavras-chave: Mia Couto. Sereia. Narrativa. Imagem.

Abstract: The research has as object the novel O outro pé da sereia, by Mia Couto, and aims to verify the mermaid as substitutive of the saint as narrative possibility. The popular imagination in relation to the mermaids produces an image of a half human being with fish tail and superhuman beauty. To understand the image of mermaid, we will approach their different definitions based on Maurice Blanchot and Peter Sloterdijk. Through the book The Book to Come, by Blanchot, we will talk about the act of narrating, considering the narrative not a report, but a real occurrence. The work methodology is an exploratory and qualitative, since we found in the book components that fits as substitutes of the saint to mermaid. Finally, it is believed that change enables the narrative movement.

Keywords: Mia Couto. Mermaid. Narrative. Image.

* Artigo para participação do evento CICLU. O trabalho anteriormente foi apresentado como TCC na graduação em Letras – Língua Portuguesa.

** Acadêmico do curso Letras – Inglês, graduada em Letras – Língua Portuguesa na Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul. E-mail: endereço de e-mail: jessicafreitas_lg@hotmail.com.

*** Doutor em Literatura pela UFSC; professor na Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL e-mail: linck.alexandre@gmail.com.

Nesta pesquisa será apresentada a sereia enquanto possibilidade narrativa. Objetiva-se investigar a sereia como substitutivo da santa enquanto possibilidade narrativa na obra de Mia Couto. Através da obra *O livro por vir*, de Maurice Blanchot, será abordado o conceito de narrativa. No conhecimento popular, narração é o ato de narrar o acontecimento, para Blanchot (2005), narrar se torna o próprio acontecimento. A metamorfose enquanto tempo narrativo no momento em que deixa de ser um relato para se tornar o acontecimento em si. A metamorfose do tempo torna possível acontecer algo novamente através da narração.

Será percorrido sobre as sereias, suas características, o desejo do navegante de seguir o canto inumano produzido por elas. Suas diferentes formas na mitologia grega, nórdica e no folclore brasileiro. O canto é uma característica em comum presente na maioria das sereias descritas; ele se torna na narração sobre as sereias um artifício mortal a quem escuta.

A obra de Homero (séc. VIII a.C.) traz a trajetória de Ulisses, sua passagem pela ilha de Capri, mais conhecida como ilha das sereias. Era impossível navegar naquele lugar e sair vivo, o canto da sereia atrai qualquer homem para o fundo do oceano. Ulisses conseguiu presenciar o espetáculo das sereias amarrado ao mastro da embarcação, sua tripulação teve os ouvidos entupidos de cera. O desejo de algo além do humano fez com que Ulisses colocasse toda sua tripulação em risco, por conta do prazer de presenciar o espetáculo. Já na obra de Melville, *Moby Dick*, é o capitão Ahab é obcecado pela baleia, o desejo de matá-la vai além da sanidade humana, pois Ahab morre junto a baleia, com uma excitação por conseguir executar o grande desejo, mesmo que isso tenha custado sua vida.

Atualmente, as sereias ainda fazem parte de grandes obras literárias. O romance *O outro pé da sereia* tem como narrativa a história de Mwadia e Zero Madzero. O enredo tem como elemento principal a imagem de Nossa Senhora, encontrada por Madzero. Mwadia fica encarregada de levar a santa a um lugar seguro. Ela é a única que carrega

a imagem sem sentir desconforto, todos os homens que colocam a imagem nos braços sentem algo inexplicável. Na linha cronológica da obra, o tempo retorna para o ano de 1560, na embarcação de D. Gonçalo, a imagem de Nossa Senhora estava a bordo desse navio. Foi nesta navegação que o escravo Nsundi serra o pé da estátua por acreditar que a Mãe d'água estava presa à imagem. O título da obra fala do outro pé da sereia, sendo que o pé serrado na história é da imagem da santa. Sendo este o problema que resultará na pesquisa: como é possível narrativamente operar a troca da santa pela sereia na obra de Mia Couto?

A narrativa das sereias faz parte da mitologia grega, romana e está presente no folclore brasileiro, do qual será discorrido sobre a lenda da Iara. Por fim, será estabelecido a relação do canto e o poder de sedução sobre os homens. A pesquisa trará a seguir a seção 2.1 “A imagem da sereia” que aborda o conceito da imagem das sereias, com base nos textos de Blanchot (2005) e Sloterdijk (2016).

1.1 A IMAGEM DA SEREIA

As sereias fazem parte do imaginário de muitos navegantes. O receio de encontrá-las mescla-se ao desejo de tê-las. Por definição do dicionário de símbolos de Chevalier (2016), as sereias podem ser metade pássaro ou, então, a representação mais conhecida, metade humana com cauda de peixe.

Sereias: Monstros do mar, com cabeça e tronco de mulher, e o resto do corpo igual ao de um pássaro ou, segundo lendas posteriores e de origem nórdica, de um peixe. Elas seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia de seu canto para, em seguida, arrastá-los para o mar e devorá-los. (CHEVALIER, 2016, p. 814).

A beleza descrita nas sereias funciona como uma grande arma de sedução, em junção com o canto, leva o homem à situação de hipnose. “As sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto” (BLANCHOT, 2005, p. 3). Segundo Chevalier (2016), as sereias representam os riscos

da navegação e a própria morte. “Se comparamos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões” (CHEVALIER, 2016, p. 814).

Diversas histórias de sereias foram contadas ao longo dos séculos. No folclore brasileiro, a lenda da Iara é de origem indígena e relata como ela se transformou na Mãe d’água. Coelho (2003) afirma que Iara sofreu muita influência dos europeus.

Semelhante a sereia de origem europeia, a Iara é uma mulher muito bonita e atraente, de cabelos loiros e compridos, olhos verdes e faces bem rosadas. Possui a metade do corpo de mulher e a outra metade de peixe. Tem o poder de encantar os homens com sua beleza e com seu canto maravilhoso, pois possui uma voz suave e harmoniosa. (COELHO, 2003, p. 73).

Segundo a lenda, Iara era uma índia guerreira e corajosa, o que causava inveja aos seus irmãos. Por eles colocarem sua vida em risco, precisou matá-los. O pai, enfurecido com o fim de seus filhos, jogou-a no rio. Ela foi salva pelos peixes que a transformaram em sereia. Iara é descrita como uma linda mulher com uma cauda de peixe da cintura para baixo.

Em inúmeras narrações, as sereias têm algumas características em comum. O canto da sereia está presente na maioria dessas narrativas, assim como a beleza encantadora. Blanchot (2005) retrata as sereias como seres inumanos e com uma beleza extraordinária. O canto produzido pelas sereias é um ruído, escasso de melodia.

[...] Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: ele apenas reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita de inumanidade de todo canto humano. (BLANCHOT, 2005, p. 4).

O homem pode expressar o desejo e temores através da fala. Quando as palavras não são mais o viés da comunicação e já não expressam a intensidade do acontecimento, ocorre o grito, o ápice do êxtase. O canto inumano se dá por sons grotescos, que vão além da capacidade de o homem controlar. É a mescla do medo com o desejo.

Homero, autor dos poemas *Ilíada* e *Odisseia*, viveu no VIII a.C., e relata como Ulisses sobreviveu às sereias e narrou a história. Ulisses avistou a ilha de Capri, sabendo da necessidade de passar por aquele local, mas estava com receio, pois sabia dos perigos que a cercavam. Todos os homens da embarcação tiveram os ouvidos tapados com cera, exceto Ulisses, ele foi amarrado no mastro do barco. A razão de não introduzir cera no próprio ouvido era pelo desejo de ouvir o canto das sereias. Durante a passagem pela ilha, os homens presenciaram a cena de vê-lo se contorcer ao tentar resistir aquele canto.

[...] por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção aquele espaço onde o cantar começa de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. [...] naquela região de fonte de origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo (BLANCHOT, 2005, p. 3).

Segundo Blanchot (2005), o canto inumano das sereias tinha o poder de despertar no homem o desejo de seguir aquele som, excitando a extrema vontade de cair no mar, chegando de fato onde o cantar começa. No encontro com a sereia, o canto ouvido pelo homem cessa, deixando à tona o silêncio. Havia de fato algo maravilhoso naquele canto destinado aos navegantes, era como um redemoinho que os suga para dentro do canto. “O canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer” (BLANCHOT, 2005, p. 4). O ruidoso canto era o indício de algo ainda por vir.

Peter Sloterdijk aborda, em seu livro *Esferas*, o estágio das sereias sobre a primeira aliança sonosférica. O autor afirma que o ser humano adulto já se submeteu a um programa de tratamento e isso o torna imune ao fascínio, desenvolvendo a capacidade de não se comover em relação as apresentações retóricas e musicais. “O ouvido é educado para separar os espíritos e os obséquios revela-se a tensão que as culturas elevadas devem manter em seus portadores para combinar uma abertura superior para o mundo com uma forte resistência a sedução” (SLOTERDIJK, 2016, p. 436).

Sloterdijk (2016) usa como exemplo o décimo segundo canto da *Odisseia*, no qual Circe¹ alerta Ulisses sobre os riscos que enfrentaria em seguir sua viagem na qual ele deveria resistir a sedução mortal do canto das sereias. A fonte que Homero utilizou para criar essa associação entre o canto e a destruição é um questionamento que perdura. É possível perceber o temor a feitiços sonoros dentro da obra homérica. Durante a navegação, muitos sons são ouvidos, no entanto nem todos são músicas confortantes, os ouvidos devem estar preparados para situações que podem ser fatais, da mesma maneira que Ulisses preparou sua tripulação tapando o ouvido de todos para poderem resistir ao canto sedutor das sereias.

O ouvido, que em si mesmo representa o órgão da devoção confiante à língua materna, ao patriótico, às musas domésticas, pode ser desencaminhado por cantos que soam mais atraentes do que aquele que lhes é mais próprio e que são, entretanto, ao que parece, a música de um princípio hostil. Com vozes das sereias, começa a soar um sorvedouro que desarma inoportunamente homens experimentados em combates e viajantes conhecedores do mundo, ao lhes propor um simulacro de pátria e de vivência doméstica ao qual, antes de Ulisses, mais bem aconselhado quanto a esses feitiços sonoros, ninguém havia conseguido escapar. (SLOTERDIJK, 2016, p. 438-439).

A morte conduzida pelas sereias não acontece assustadoramente, sucede que o ouvinte não consegue se controlar ao ouvir o canto, funciona como uma armadilha pela qual os homens sentem um súbito anseio de cair. Homero delimita o poder do canto das sereias, quando é ouvido todos os sons ao redor cessam, o mar fica inaudível, os ventos acalmam e os navios deslizam sobre as águas silenciosamente.

Segundo Sloterdijk (2016), as sereias são estereotipadas de sedutoras e esse artifício é considerado uma qualidade, mas no concerto das sereias é possível perceber que as cantoras não são de fato as proprietárias do mistério da sedução. Sucumbe-se as sereias por consequência natural de percebê-las e assim sucede o desejo de chegar a elas. “[...] na verdade, a sedução da música das sereias não brota de uma sensualidade natural desses seres” (SLOTERDIJK, 2016, p. 440). O mistério das sereias se dá por não apresentarem seu repertório, mas a

¹ Circe era uma feiticeira e foi amante de Ulisses durante um ano.

música do ouvinte. A doçura e a beleza na voz não são qualidades musicais, pois suas vozes são classificadas como estridentes. Sendo assim, escutar o canto faz com que ele adentre no seu íntimo provocando a necessidade de permanecer junto a fonte. É dentro do ouvido do passante que elas compõem o canto, executam gestos sonoros capazes de desordenar a quem escuta. “A arte das sereias consiste em colocar na alma do sujeito sua excitação por si mesmo” (SLOTERDIJK, 2016, p. 442). Com Ulisses sucedeu desta forma, as sereias cantaram a ele o seu desejo. Elas dominam a habilidade de acessar o emocional musical do sujeito, a quantidade de vítimas é em grande número, não acontece em casos isolados. Para os gregos, isto só seria possível com privilégios semidivinos, acreditavam que as sereias são similares a videntes melodiosas.

Ulisses não resistiu ao canto das sereias, ele apenas não tinha como ir ao encontro delas pois estava amarrado, caso contrário, ele iria sucumbir a elas. Ou seja, mesmo nesse caso elas obtiveram inegável sucesso. Não se tem dúvidas que o canto tem um poder imensurável, Sloterdijk (2016) questiona sobre a natureza do desejo de aproximação e diz que a música deve ser irresistível a quem escuta e representa o desejo constitutivo como realizado.

As cantoras possuem a chave para a subida aos céus do sujeito que as ouve, e sua maneira de seduzir dá a indicação decisiva sobre a zona íntima da audição que permanece aberta de bom grado a determinadas coisas que lhe são sussurradas. Aqui se pode retroagir dedutivamente da sedução bem-sucedida à própria tendência do desejo; ou, melhor ainda, à conclusão de que o canto das sereias, enquanto tal, é o meio em que se forma originalmente o desejo. (SLOTERDIJK, 2016, p. 445).

Sloterdijk (2016) compara o canto das sereias às músicas atuais, os cantores têm o poder de lotar espaços de shows com músicas que tocam o Eu de cada espectador. Analisando de um ponto de vista psicológico, a ação é inspirada pelas musas, pois o enlouquecimento primitivo é similar. Todo ser humano vive na espera de ouvir hinos que o deixem em estado de euforia e encontro com seu Eu, para aqueles que ainda não encontraram, a espera é constante. “Quem ouve seu hino é um vencedor” (SLOTERDIJK, 2016, p. 447). O homem vive em constante agonia para encontrar algo que sacie seu desejo. Ulisses foi tocado ao

centro do seu Eu, a excitação é prova disto. O canto fez com que ele suplicasse para ser solto do mastro e ir a fonte do som. As tradições gregas, assim como a *Odisseia* de Homero, afirmam que as sereias entoavam o lamento fúnebre, poder cedido por Hades² e Fórcis³, por esse motivo suas vozes soam bem em louvores e cantos fúnebres.

O autor afirma que Ulisses não é nenhuma exceção à regra da metafísica, ao ouvir a voz entoada pelas sereias, é como reconhecer o objetivo da existência o que consuma o canto. O ouvinte pode supor que sua vida está à disposição dos deuses. É por esta razão que todos os navios naufragam no rochedo das sereias. O canto é um túmulo ao ouvinte sem oportunidade de regresso com vida. Não há comprovações quanto a causa da morte dos homens na ilha das sereias, Sloterdijk (2016) afirma que os leitores fazem a ligação entre ser cantado e inevitabilidade de morrer. Parece certo quanto ao fato de as sereias não colocarem as mãos em suas vítimas. “[...] Os homens cantados prematuramente morrem de fome e sede na ilha extraterritorial porque, além da sedução rapsódica, esta não tem mais nada a oferecer” (SLOTERDIJK, 2016, p. 451).

Analisando um pouco mais afundo a trajetória de Ulisses e o encontro com as sereias em comparação a uma teoria sobre comunicação individual na sociedade, pode-se dizer que quando o ouvinte é tocado intimamente por uma música, torna-se seu próprio canto, isto seria a música personalizada das sereias, na qual a apresentação desperta uma emoção pessoal. Na ilha das sereias é possível encontrar os ossos dos marinheiros seduzidos pelo canto e revelam parcialmente o efeito da música sirênica. Os componentes sirênicos estão vigentes quando os homens se entregam à escuta emocionada ao escutar o som exterior aflorando em si uma emoção própria. “Escutar as sereias significa ‘se’ escutar; ser chamado por elas significa mover-se em sua direção levado pelo mais ‘pessoal’ dos impulsos” (SLOTERDIJK, 2016, p. 453.). Uma referência ao nome *sereias* são os alarmes tocados em ataques em tempo de guerra, a relação feita desencadeia a assimilação dos sons de ambos ao terror, desespero e perigo.

² Hades, na mitologia grega é o deus do mundo inferior.

³ Fórcis é uma divindade marinha presente na mitologia grega.

Visto às definições das sereias de Blanchot (2005) e Sloterdijk (2016), será abordado a seguir na seção 2.1.1 “A lei secreta da narrativa” baseada na obra *O livro por vir* de Blanchot. Com base nas narrativas de *Moby Dick* e *Ulisses*, discorreremos sobre o que é a narrativa e sobre o ato de narrar.

1.1.1 A LEI SECRETA DA NARRATIVA

A narrativa parte de um acontecimento, assim como Blanchot (2005) retrata o episódio de Ulisses que sobreviveu ao canto das sereias e Homero narrou. Blanchot (2005, p. 7) diz que “a narrativa é, heroica e pretensiosamente, o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias”. A narrativa parte do vazio, ela não necessita de algo anterior para começar. A cada vez que a narração é feita se tem uma nova narrativa, mesmo sem necessariamente ter novos acontecimentos. Somente o fato de narrar mais de uma vez a história faz com que ela se torne um novo acontecimento.

Porém, Blanchot (2005) afirma que a narrativa não é o relato, e sim o próprio acontecimento. A narração dá acesso ao feito em si.

A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; e, no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 2005, p. 8).

Blanchot (2005) aborda a narrativa escrita por Herman Melville, autor de *Moby Dick*, de 1851, que conta o trajeto do Capitão Ahab e sua obsessão pela baleia *Moby Dick*. O romance foi inspirado na trajetória do navio *Essex*⁴. Ahab conduz seu navio e coloca todos os seus marujos em risco por conta de seu grande desejo de assassinar a baleia. *Moby Dick* é descrita como uma baleia com o comprimento de em média 26

⁴ *Essex* foi um navio que colidiu com uma baleia cachalote branca no ano de 1820.

metro. A narrativa traz essa obsessão do Capitão Ahab por vingança, pois Moby Dick comeu uma de suas pernas. O desfecho se dá com a morte do capitão preso à baleia, enroscado nas cordas que ele lançou.

A narração dos sobreviventes é o que faz a história ser vivenciada novamente. “É bem verdade que é somente no livro de Melville que Ahab encontra Moby Dick; mas é também verdade que só esse encontro permite a Melville escrever o livro” (BLANCHOT, 2005, p. 10).

O simbolismo da baleia está ligado ao mesmo tempo ao da entrada na caverna e ao do peixe. Na Índia, é o deus Vixenu metamorfoseado em peixe quem guia a arca sobre as águas do dilúvio. No mito de Jonas, a própria baleia é a arca: a entrada de Jonas dentro da baleia é a entrada no período de obscuridade, intermediário entre dois estados ou duas modalidades de existência (Guénon). Jonas no ventre da baleia é a morte iniciática. (CHEVALIER, 2016, p. 116).

A baleia representa um perigo à navegação, assim como às sereias. O seu ventre é o obscuro, a incerteza da vida, a morte iniciática. Para compreender melhor esta transição é necessária a abordagem da metamorfose do tempo que virá na seção a seguir.

1.1.2 A METAMORFOSE DO TEMPO

No romance⁵, o tempo avança através do cotidiano, na narração se vai além disso, o tempo transcorre através do canto real para o canto imaginário. Blanchot (2005) afirma que esse pouco a pouco é o próprio tempo da metamorfose. O espaço percorrido pela narração sai do vazio e, metamorfosicamente, vai se moldando ao acontecimento em si.

A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem (BLANCHOT, 2005, p. 11-12).

⁵ O romance é um livro lido individualmente, a narração pode ser partilhada.

A narração enquanto acontecimento faz com o que o tempo se torne presente e a ação sempre esteja por vir. Blanchot (2005, p. 13) retrata esse tempo como “sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente”. De fato, um dia Ulisses navegou e ouviu o canto enigmático que ainda estava por vir, cada vez que fora narrada a história, passa a ser presente, acarretando a metamorfose do tempo. O acontecimento pode ser algo antigo, mas cada vez que é contado torna-se um novo acontecimento. Não é novidade de significados.

Foi percorrido sobre as sereias e suas definições, o canto, o conceito de narrativa e narração e a metamorfose do tempo, agora verã Mia Couto, o autor da obra *O outro pé da sereia*, visando as características do escritor e suas influências.

1.2 A POÉTICA DE MIA COUTO

António Emílio Leite Couto (Mia Couto) nasceu no ano de 1955, na cidade da Beira (Moçambique). Ingressou no curso de medicina, mas não concluiu sua formação acadêmica é como biólogo. Couto atuou como jornalista e fez parte do movimento FRELIMO⁶. Sua carreira na área da literatura começou cedo, aos 14 anos Couto já publicava poemas em jornais. Seu primeiro romance publicado é *Terra Sonâmbula* (1992), considerado um dos dez melhores livros africanos no século XX.

O autor inclui vários elementos culturais de Moçambique nas suas obras, permitindo aos leitores o contato com uma cultura vasta e rica que, tendo sido reprimida, correu o risco de cair no esquecimento. Ao invés da visão distorcida que o europeu nos oferecia das desconhecidas culturas africanas, este autor busca nos apresentar a realidade moçambicana, oferecendo-nos uma visão diferente e que viabiliza olhar o outro respeitando seus valores culturais. (BRATKOWSKI, 2014, p. 214).

⁶ FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) movimento militar que lutava pela libertação do território moçambicano.

Couto traz em suas obras a exaltação da terra africana e de forma singular escreve sobre a guerra civil. As narrativas trazem para cena elementos como seres místicos, religiosos, personagens de cunho espiritual e feiticeiros. O nome dos personagens nas obras diz muito sobre sua vida ao longo do enredo, como por exemplo, a personagem Mwadia, que significa canoa. Ela é responsável por fazer a travessia do tempo na obra *O outro pé da sereia*. “Mwadia circula entre esses mundos, o da infância, por meio das memórias, e o do passado colonial, por meio dos documentos encontrados, na tentativa de construir a sua identidade” (NASCIMENTO, 2015, p. 223).

Uma característica marcante na escrita de Mia Couto é a criação de neologismo, algo presente em muitas de suas obras. “Mia Couto tem um profundo conhecimento da sua língua, que lhe permite criar, frequentemente com objetivos estéticos, novas palavras, seguindo processos regulares ou não regulares de formação de palavras” (COSTA, 2010, p. 75).

O escritor Guimarães Rosa é um dos influenciadores de Mia Couto. Em uma entrevista publicada no site Carta Capital, Couto fala sobre a relação de misticismo e feitiçaria presente nas suas obras e de Guimarães Rosa:

Aqui no Brasil há uma separação mais visível entre uma realidade mais científica, racional, de outra, mais mágica e simbólica. Em Moçambique, a realidade é dominada pelo imaginário rural, porque os africanos, mesmo quando são católicos ou muçulmanos, têm também essa outra religião, que não tem nome, mas que define sentidos éticos na vida. Eu tenho colegas que são cientistas, mas que, quando ouvem alguém dizer “nesta noite eu me converti em leão”, acham isso perfeitamente possível. A fronteira entre a ficção e a realidade é outra. (COUTO, 2010)⁷.

Couto e Guimarães Rosa nasceram em países colonizados e falantes da língua portuguesa. O dialogismo presente nas obras ressalta as características de cada país e sua cultura. Meira (2013, p. 3) afirma que “a linguagem ficcional dos dois escritores vale-se de um dialogismo cultural resultando em narrativas enraizadas nas origens brasileiras e africanas, refletindo um momento histórico de cada país”.

⁷ Trata-se de uma entrevista no site Carta Capital, na data de 10 de out. de 2010.

Visto o autor, agora trataremos da obra *O outro pé da sereia*, o objeto de pesquisa, o qual estabeleceremos a relação da santa Nossa Senhora com uma sereia.

1.2.1 O OUTRO PÉ DA SEREIA

O romance *O outro pé da sereia*, escrito por Mia Couto, traz uma narrativa com elementos místicos, religiosos, questões culturais, entre outras abordagens. O enredo divide-se em dois tempos, a atual Moçambique em dezembro de 2002, e na embarcação do jesuíta português D. Gonçalo da Silveira, ano de 1560. Mwadia Malunga é a personagem que representa a transição do tempo. O significado do seu nome é canoa, ela transita entre o passado em Antigamente, e o presente em Vila Longe, sua cidade natal.

A bordo da embarcação de D. Gonçalo, Nimi Nsundi fazia parte dos escravos que ocupavam o porão. Sua devoção por Kianda o fez serrar um pé da estátua da Nossa Senhora que estava a bordo. Em certo episódio, a Nossa Senhora caiu no mar. Para Nimi Nsundi, era o espírito de Kianda que estava preso naquela imagem, e jogou se ao mar.

Quem guia o leme é Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da Virgem. Eu notei logo à saída de Goa, quando a estatua resvalou e tombou nas águas. Quando a olhei de frente confirmei que era ela, a Kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul. O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser minha constante obrigação. (COUTO, 2006, p. 207-208).

Couto faz com que a nomenclatura de um mesmo elemento seja múltipla, ao logo da obra aparece como Mãe d'água, Kianda, Sereia e deusa das águas. A mãe d'água é conhecida também como Iemanjá. Segundo Vallado⁸ (2010), “originalmente, na África, Iemanjá é divindade das águas doces, ninfa do rio Ogum, tendo sido primordialmente cultuada pelos ebás, povo africano assentado numa região situada entre as cidades de Ifé e Ibadan”.

⁸ Matéria escrita por Vallado. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/iemanja-a-mae-poderosa/>. Acesso em: 24 abr. 2018.

Para os negros do navio, a imagem de Nossa Senhora não tinha a mesma representação que para os portugueses. “Sabe quem é esta? – Parece Nossa Senhora. – Essa é Mama Wati the Mother of Water. É assim que lhe chamam os negros da costa atlântica” (COUTO, 2006, p. 192-193).

No ano de 2002, Mwadia e seu marido Zero Madzero residiam na cidade de Antigamente. Zero encontrou a imagem de Nossa Senhora e encarregou sua esposa de abrigar a estátua em um lugar seguro, Mwadia retornou a sua cidade natal com a santa. E, assim, começou a busca por um abrigo a imagem.

O mistério em volta da obra fica em torno da estátua Nossa Senhora e o pé retirado por Nimi Nsundi. Seria a imagem a representação de uma sereia?

2. METODOLOGIA

A base metodológica da pesquisa é exploratória e bibliográfica. Utilizando a obra *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, buscamos evidenciar a troca da estátua de Nossa Senhora com a sereia, pois tanto no título, nas ilustrações de capa das edições de 2006 da editora Companhia de Letras e na edição de 2013 da editora Caminho, quanto no enredo encontramos vestígios que podem comprovar a mudança entre elas. Por meio do *Livro por vir*, de Maurice Blanchot, discutiremos sobre o conceito de narração. Analisamos o canto inumano da sereia que provoca no homem que escuta a mescla de desejo e medo. Sendo assim, buscamos compreender esses assuntos, qualificando-os.

Segundo Gil (2002), as pesquisas podem ser classificadas por exploratórias, descritivas e explicativas. Neste trabalho, especificamente, classifica-o como exploratório. Pesquisas exploratórias têm como objetivo a familiaridade com o problema de forma a tornar mais explícito ou então a possibilidade de construir hipóteses. Gil (2002) afirma que a pesquisas bibliográficas partem de um material, por vezes livros e artigos científicos.

Para Gerhardt e Silveira (2009), há pesquisas de abordagem qualitativa e quantitativa. As qualitativas não têm como objetivo representatividade numérica, a compreensão é o foco principal, seja ele de grupo social, organizações etc. Já as pesquisas quantitativas, visam ao resultado em números (GERHARDT; SILVEIRA, 2009). No contexto da pesquisa, classificamos como qualitativa, pois o intuito é compreender a substituição da santa pela sereia na obra de Mia Couto enquanto possibilidade narrativa.

3. ANÁLISE

O livro é dividido em dois tempos, a Moçambique de dezembro de 2002 e a embarcação de D. Gonçalo em 1560. A história traz a presença de um casal, Mwadia Malunga e Zero Madzero que vivia em uma cidade chamada Antigamente. Mwadia é natural da cidade de Vila Longe, onde atualmente vive sua mãe, Dona Constança, seu padrasto, o alfaiate Jesustino Rodrigues. Lázaro Vivo é o curandeiro, ele quem diz a Mwadia a necessidade de seu regresso a Vila Longe. Na embarcação há a presença de alguns escravos entre eles Nimi Nsundi, que vive um romance com Dia Kumari, uma indiana que prestava serviços a Dona Filipa, esposa de António Caiado. Manuel Antunes era o padre, um dos protetores da imagem da santa. Com base no que foi discorrido sobre as teorias de Blanchot (2005) e Sloterdijk (2016), será feita a análise da obra *O outro pé da sereia*.

Mia Couto traz no enredo personagens com características envolvendo elementos do mar, como podemos ver nos trechos a seguir:

– Não gaste muita água, pediu Zero.

Mwadia sentiu os riscos abertos no pescoço do marido. Dizia-se que eram antigas cicatrizes de golpes de faca, de certa vez que quase o mataram. O pastor defendia que eram guelras, que metade da sua alma era de peixe e ele, quando dormia, descia às profundezas do rio e se embalava na corrente. (COUTO, 2006, p. 12, *itálico no original*).

Zero Madzero se descreve como um ser aquático, assim como nosso principal objeto de pesquisa, a sereia. Couto mostra a característica em relação ao mar também no nome da personagem Mwadia, esposa de Zero. “A única pessoa de seu convívio era Mwadia, essa que tinha corpo de rio e nome de canoa” (COUTO, 2006, p. 16). O corpo fluído e transitável e a canoa desliza sobre esse rio-corpo. Essas marcas no texto ressaltam as características do autor em relação ao misticismo, assim como também está presente no trecho abaixo:

A presença da pessoa deve ter invadido o espírito do adormecido burriqueiro. Pois, segundo contou mais tarde, Madzero sonhou que as suas mãos se juntavam, duas chamas numa única fogueira. Em lugar dos dedos, lhe doíam dez pequenas labaredas. Foi então que outras mãos, feitas de água, se aconchegaram nas suas e aplacaram aquele incêndio. Eram as mãos de mulher. *Seriam as minhas*, adiantou-se Mwadia. Não. Aquelas eram mãos de mulher branca. E a mulher do sonho vaticinou:

– *As minhas mãos são de água. Sou feita para a sede dos homens.*

A voz ecoou na cabeça do pastor. As palavras o sacudiram por dentro. A voz tomava posse dele, usando a sua boca para falar:

– *Eu sou mulher.*

– *Esta maluco, marido? Agora sonha que é mulher?* (COUTO, 2006, p. 109-20, itálico no original).

Retomando Blanchot (2005), podemos analisar a fala “Sou feita para a sede dos homens” em comparação ao desejo de Ahab por Moby Dick. A baleia causou um dano físico ao capitão, a partir disso ele viveu em função de capturá-la. Por fim, sua obsessão pela baleia causou sua morte. Ahab morreu extasiado junto ao corpo da baleia. O homem sente um desejo sobre-humano, algo além da sua capacidade de controle, se submetendo a situações de risco para sanar sua súbita necessidade carnal. Corpo fluído sobre o qual repousam nomes-canoas: baleia, sereia, santa. É o desejo incontrolável que o homem sente ao ouvir o canto da sereia, mas não se trata de uma sereia e sim uma baleia no caso de Ahab e Moby Dick. É esta sede que necessita ser cessada. Usando novamente o exemplo de Moby Dick, no trecho em que Zero Madzero diz “Eu sou a mulher” mostra sua múltipla identidade, ele é o homem, mas também é a mulher feita de água, assim como Ahab também se tornou a baleia, fazendo parte dela na hora de sua morte. “Cada uma das partes

quer ser tudo, quer ser o mundo absoluto, o que torna impossível sua coexistência com o outro mundo absoluto; e, no entanto, o maior desejo de cada um deles é essa coexistência a esse encontro” (BLANCHOT, 2005, p. 10). Ele é o homem, ele é a mulher, é o encontro de partes tornando algo único. Mais uma vez Madzero tem marcas no texto que demonstram sua identidade e ligação ao mar.

Em 1560, na embarcação do jesuíta, o negro escreve uma carta na qual ele também se identifica como a santa, da mesma forma que Madzero afirma ser mulher.

Em lugar de dedos me ardiam dez pequenas labaredas. Era então que outras mãos, feitas de água, se aconchegavam nas minhas e aplacavam aquela fogueira. Essas mãos eram as da Santa. E ela me segredava:

– Este é o tempo da água.

Era a voz da Santa que me percorria por dentro. A voz tomava posse de mim. E agora que lhe escrevi esta carta, vejo que esta letra não me pertence, é letra de mulher. Meus pulsos delgados se recolhem ao peso de um cansaço de séculos. Meus dedos não têm gesto, meus dedos são o próprio gesto. Eu sou a Santa (COUTO, 2006, p. 114, itálico no original).

A sensação de estar com os dedos pegando fogo foi sanada pelas mãos feitas de águas da santa. Porém, Nossa Senhora não é uma divindade das águas ou uma típica representação de sereia. A santa ao responder para Nsundi emana uma voz, ela percorre por seu interior e toma posse do homem, essa sensação de posse também é descrita quando o homem ouve o canto da sereia. Quando o canto vai de encontro a seu alvo, possui o homem, pois a partir disso ele fará tudo o que for ordenado. O negro afirma que a letra da carta é feminina, e ele é a própria santa, foi ele/ela quem escreveu a carta. A mesma santa que consegue apagar as labaredas dos dedos do homem, têm corpo de água e a habilidade de possuir. Ela não é somente a imagem, torna-se o homem que ela possuiu. Madzero e Nsundi são homens e ao mesmo tempo tornam-se as mulheres que possuem o seu corpo.

Algo cai do céu em Antigamente e Madzero afirma ser uma estrela e carrega o objeto no colo para poder enterrar, sucede que o artefato deixou uma marca no corpo do homem, em formato de um seio.

Seio deixa marca? Nem objectou, por respeito. Lázaro Vivo adivinhou-lhe a descrença. E voltou a levantar-lhe a manga, apontando para um sulco redondo sobre a pele.

– *Isso compadre, é a pegada de um seio. Mas também lhe digo: essa mama não é feita de carne* (COUTO, 2006, p. 24-25, itálico no original).

Há um mistério quanto a identificação do objeto. Mesmo que o objeto que ele carregava fosse de fato uma estrela, não tem a possibilidade de deixar a marca de um seio, pois trata-se de um corpo celeste. A mulher não é o objeto, mas a sua força traz seu sentido e característica a ele, e a mulher em questão não se trata de um ser humano. A mulher aparece em sonhos, tornando homens em mulheres, como aconteceu com Madzero. Assim como a força feminina da santa possuiu o corpo de Nsundi. Novamente essa mulher não humana aparece trazendo sua força por meio de um corpo masculino, deixando sua marca em Madzero. O seio feminino é uma parte estereotipada como sedutora, no entanto também é o retrato do materno, a ligação da mãe com o bebê. Por também ser maternal é reinvestido de desejo. A marca em forma de seio apareceu no corpo de um homem, e uma marca não feita de carne. Percebe-se que o seio também está presente nas sereias descritas na mitologia nórdica, como seres com o tronco de mulher e que da cintura para baixo há uma cauda. Sloterdijk (2016) diz que o estereótipo de sedução das sereias é considerado uma qualidade, porém no concerto percebe-se que elas não são proprietárias do artifício de sedução. O momento do concerto é quando as sereias cantam, como aconteceu no episódio de Ulisses, elas cantavam para atrair todos os tripulantes da embarcação. Até este momento o principal objeto de análise não havia aparecido no enredo.

A imagem da santa aparece no leito de um rio, quem vê a Nossa Senhora primeiro é Madzero em dezembro de 2002.

Mwadia procurava as roupas que o rio arrastara quando soltou um grito. O pastor acorreu, esbaforido. Seus olhos se petrificaram. Entre os verdes sombrios, figurava a estátua de uma mulher branca. Era uma Nossa Senhora, mãos postas em centenária prece. As cores sobre a madeira tinham-se lavado, a madeira surgia, aqui e ali, espontânea e nua. O mais estranho, porém, é que a Santa tinha apenas um pé. O outro havia sido decepado.

– *Já viu, Mwadia? Esta é a Virgem coxa!* (COUTO, 2006, p. 38, itálico no original).

Logo a falta de um pé já chama atenção, espera-se de um objeto santo que ele seja manuseado com cuidado, tratado com zelo pois a imagem é uma santa cristã. Percebe-se que a santa foi deixada no local sem o menor cuidado, e a falta de um pé no primeiro momento chama atenção, no entanto não é algo que cause dúvidas quanto ao motivo da perda do pé, pelo menos não no primeiro contato, pois como foi encontrada sem proteção, poderia ter perdido o pé por qualquer razão.

Ao encontrar a santa algo incomum acontece, Madzero sente o desconforto ao segurar a imagem, percebe-se então que não se trata de um simples objeto, existe algo a mais em torno da estátua da santa. Ao longo do enredo, Couto (2003) traz outros trechos nos quais homens seguram a imagem e uma sensação de extremo desconforto toma conta, perturbando a sanidade mental. E ao encontro da Nossa Senhora a marca do seio reaparece no corpo de Madzero, a mesma marca que teria sido feita pelo corpo celeste.

O pastor se apressou a impedir que Mwadia tocasse na velha caixa. Era um baú de madeira já meio apodrecido. Rápido, o pastor tomou as decisões: o esqueleto ficava; a caixa e a estátua seguiriam com eles. O que tinham que fazer era carregar o burro Mbongolo e sair rapidamente da floresta. Porém, no momento em que abraçou a Virgem, o pastor sentiu-se tomado por uma tontura e zonzeou pelo espaço como um bêbado. Mwadia, atônita, olhou o par e se questionou: o marido dançava com a estátua? Mas foram uns tantos passos embriagados e o pastor desabou no chão, não se desfazendo do abraço da Santa. E assim ficaram, um tempo, um sobre o outro, como se namorassem, ele e a imagem. Até que o homem murmurou, sufocado:

– *Me ajude, mulher!*

Mwadia deu-lhe uma mão. Madzero libertou-se da Virgem Maria, mas permaneceu acabrunhado. A mulher estranhou o deplorável estado do marido. Mais a espantou foi a sombra que se anichara nos seus olhos. E foi o aperto de um ciúme que a fez duvidar: como é que a estátua perturbara tanto assim o seu Zero Madzero?

– *Estou perturbado, sim*, admitiu o homem. *Espreite o meu ombro.*

Mwadia confirmou no ombro do marido a marca que, antes, o curandeiro tinha detectado. Era uma marca redonda, a impressão do seio da Virgem sobre a carne de Zero (COUTO, 2006, p. 38-39, *italico no original*).

O homem sente um desconforto incontrolável ao ouvir o canto da sereia, é algo perturbador, a santa também provocou esta sensação. A força do ser que a imagem carrega é a mesma força da sereia. O ápice do desejo de ir ao encontro do canto é o mesmo ao carregar a imagem, torna-se insuportável ao sentido do homem. Segundo Chavalier (2016), se fizermos uma comparação da vida com uma viagem, as sereias seriam as emboscadas dos desejos e paixões. Madzero é um homem que não tem a habilidade de suportar aos encantos da santa, da mesma forma que Ulisses não consegue suportar o canto, ele não teria sobrevivido ao passar pela ilha de Capri se ouvisse o canto das sereias sem estar amarrado. As sereias tiveram o sucesso da sedução por alucinar sua mente fazendo com que ele implorasse para ser solto. Madzero não suportou nem o contato com a imagem sem cair, a santa possuiu seus sentidos e o desnor-teou. Madzero não é o único que sente o desconforto, o padra-sto de Mwadia sente a mesma sensação. “Quando segurou a estátua, o alfaiate Rodrigues cambaleou, como se uma tontura o tivesse subitamente enfraquecido” (COUTO, 2006, p. 90). Aparentemente somente Mwadia pode segurar a santa sem tonturas “Por que é que ela era a única que pegava na Santa sem lhe virem tonturas? E demorou aquele abraço como se não soubesse de chão para pousar a estátua. Como se a única morada para a Santa fosse em coração de mulher” (COUTO, 2006, p. 194). A imagem que usa do coração de mulher como morada é a mesma que é capaz de provocar ciúmes, deixando uma sombra no olhar do homem que segurava a imagem. O seio reaparece no corpo de Madzero, novamente a parte do corpo feminino que seduz o homem. O seio que fica desnudo da imagem das sereias, a parte em comum nesses dois seres, o ser mitológico e o humano. Eles carregam a sedução em torno do seio, é algo que causa desejos e mexe como o imaginário dos homens. Pela segunda vez no enredo a marca do seio reaparece e em nenhuma das vezes é feito por uma mulher humana. A santa traz essa marca de sedução, ela assombra os homens e provoca desejos, causa desconforto e provoca ciúmes nas mulheres.

Em Goa, janeiro de 1560, a santa está a bordo da embarcação de D. Gonçalo da Silveira, o barco tinha a presença de alguns escravos, e Nimi Nsundi era um deles. Ele crê que a santa não é somente uma escultura e os indícios vistos por ele mostram algo incomum para uma santa.

– *Desculpa, mas é só perguntar: vai dormir com ela aqui no quarto?*

Silveira sorriu, benevolente. Pousou a mão sobre o ombro do escravo e perguntou-lhe:

– *Conheces um lugar mais seguro?*

– *É que eu vi como essa Santa queria ficar ali, no pântano.*

Enquanto falava, o negro ia-se desviando da mão do português.

Ele não era tocável, era um escravo, um ser da outra margem.

Cabeça baixa, procurando as palavras, retomou a palavra:

– *Essa Senhora não escorregou...*

– *Não escorregou?*

– *Ela desceu, só mais nada: desceu por vontade dela.*

– *Como por vontade dela?*

– *Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda* (COUTO, 2006, p. 52, itálico no original).

Para os escravos a imagem de Nossa Senhora tinha um outro significado, a santa seria Kianda, uma divindade das águas na mitologia angolana. “Angola comporta em si vários contos, lendas e personagens míticas. [...] A Kianda por exemplo, é uma personagem muito amada. Deusa das águas, é tradicionalmente venerada através de oferendas” (ONOFRE, 2008) Uma imagem com múltiplos significados, para o escravo representava uma divindade e para o português outra. Neste momento para Nsundi a própria Kianda estava mostrando sua presença por meio da sua vontade de querer ir de encontro ao pântano, jogando-se da embarcação. É uma imagem com um significado incomum, ela pode ser várias entidades que são capazes de provocar vontade no homem. Jogar-se no pântano demonstra sua força, seja ela de mulher, Kianda, ou de Nossa Senhora. Se a afirmação de Nsundi estiver correta, a imagem deixa de ser só uma estátua e torna-se um abrigo, e o fato de jogar-se ao pântano faz sentido se Kianda estiver presente dentro da imagem. Ela é a deusa das águas, e sua vontade é ficar no mar, não mantida em uma embarcação. O mar é translúcido e fluído, diferente do pântano que é um lugar escuro, sujo. A santa cai por vontade própria demonstrando seu desejo de ficar ali. É a partir desse pântano, local obscuro e misterioso, que se pode iniciar a narrativa da sereia, necessitando de água para sua imanência. No trecho, “A vela pincelou de luz a estátua da Santa. Naquele bruxulear, a Virgem parecia animada de vida interior” (COUTO, 2006, p. 56), o autor provoca novamente essa

dúvida do que há no interior da santa, mas não dá uma resposta. A vida interior pode significar muitas coisas, a própria Kianda como afirma Nsundi, por exemplo, ou a mulher com as mãos feitas de água, a mulher que possuiu Madzero, até mesmo ter uma ligação com o corpo celeste que caiu em Antigamente, deixando a marca de um seio no homem. A vida anterior mostra-se presente por meio do sonho do padre, demonstrando sua existência e força.

A presença da imagem é tão forte que causa o delírio até em sonho, como aconteceu com o padre Antunes.

Mas não foi voz humana que respondeu. Diante dele estava Nossa Senhora, em carne e osso. As suas vestes estavam encharcadas e o rosto salpicado de lama. Foi entrando nas águas, os braços movendo-se como se fossem barbatanas, os olhos redondos, sem pálpebras.

– *Sou kianda, a deusa das águas.*

O padre Antunes de novo pulou da cama, esbracejando a enxotar o sonho, repelindo pecaminosos pensamentos (COUTO, 2006, p. 58, itálico no original).

Percebe-se que é descrito como uma voz não humana. Blanchot (2005) diz que o canto das sereias é inumano e provoca uma mescla de medo e desejo. Visto que se trata de um padre, o fato de sonhar com uma deusa, mulher sedutora, torna-se um pecado. Pensar em uma mulher e desejá-la faz do padre um homem como qualquer outro, ele não é capaz de repelir o desejo. Retomando o exemplo de Ulisses, o padre não é capaz de afastar-se aos encantos da vida anterior que aparece em seu sonho, da mesma forma que Ulisses não resiste às sereias e teria ido ao encontro delas se não estivesse amarrado. O sonho pecaminoso é a baleia submergindo e afogando Ahab. O desejo de matar a baleia custa a Ahab sua vida, e ao padre o desejo sentido pela mulher no sonho custa sua santidade. A narrativa desse ser não identificado parte do vazio. É um vazio fundamental necessário para existir a criação. Segundo Blanchot (2005) a narração torna-se um novo acontecimento sem necessariamente novos feitos. Só é possível conhecer essa santa-sereia por meio da narração. Essa é a metamorfose da narração, esse tempo que está sempre por vir de um dia já aconteceu de fato. No romance escrito por Couto, um dia o Madzero enterra um corpo celeste e quando ele conta à Mwadia o que fez, novamente a história acontece. É no

momento da narração que o acontecimento vai saindo do vazio e moldando-se ao acontecimento bruto. O enredo de O outro pé da sereia é uma narrativa, e só existe por conta desse vazio necessário para a criação, de modo que pela literatura tanto o narrador, os personagens, ou mesmo o próprio leitor, quando se apropria da narrativa, lançam-se em um ato desordenado, não hierárquico e infinito de narração.

A imagem é descrita com movimentos e a movimentação dos braços como barbatanas é uma característica marcante, órgãos membranosos exteriores. A Nossa Senhora não possui barbatanas em sua imagem, já as sereias descritas por Blanchot são seres com membros aquáticos, assim como Kianda é apresentada na cultura angolana, com uma cauda. Veremos que em Goa, 1560 na embarcação de D. Gonçalo há quem acredite em Kianda como deusa das águas.

Critica-me porque aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam isso de baptismo. Eu chamo de outra maneira. Eu digo que estou entrando em casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem (COUTO, 2006, p. 113, itálico no original).

O batismo é uma cerimônia comum na religião católica, a mesma que crê na imagem de Nossa Senhora. Para o negro da embarcação a estátua tem um outro significado, ao orar em frente da santa as preces são para Kianda. O ato de entrar nas águas também tem uma significação diferente, não é o batismo, é a visita na casa dessa santidade deusa das águas. A deusa que limpa os pecados é a mesma que provoca no padre sonhos pecaminosos. A força de sedução de uma mulher, no primeiro momento provoca à vontade, no entanto, o homem pode prejudicar-se por não conseguir controlar seu desejo, fazendo com que a mulher seja uma espécie de armadilha. “– Traçoeiro como é, o mar não devia ter nome masculino. Devia era chamar-se “a mara” (COUTO, 2006, p. 249). A narrativa trata sempre do feminino, a santa, a sereia, a baleia, até mesmo o corpo celeste que aparece em Antigamente, é remetido como a estrela, todas marcadas pelo perigo que apresentam, atraem e depois possuem confundindo os sentidos. O feminino é visto como traçoeiro, no primeiro momento é encantador, a promessa de satisfação do desejo.

Na narrativa de Moby Dick, Ahab viu-se necessitado de sanar seu desejo pela baleia; na Odisseia, Ulisses tentou resistir ao encanto das sereias que despertam seu desejo de ir ao encontro delas. Em O outro pé da sereia, os homens tentam resistir ao desejo provocado por essa santa-sereia. As narrativas de Moby Dick, Odisseia e O outro pé da sereia têm o desejo como elemento em comum. A partir de um vazio fundamental é que nascem essas histórias, o que possibilita o 'de novo'. Esse 'de novo' é a repetição da criação que, por mais que se trate de histórias diferentes, torna possível as narrativas. Essa narrativa é construída por um feminino traçoeiro, como acontece no sonho do padre Antunes. É traçoeiro a santa provocar o pecado ao padre, mas, lava os pecados do homem quando visita sua casa. Semelhante ao canto da sereia, o canto que ao ser ouvido é algo encantador, causando uma excitação, porém quando se vai de encontro a ele custa ao homem sua vida. "O canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer" (BLANCHOT, 2005, p. 4). A fantasia que o desejo provoca é traçoeira, a sedução atrai e depois deixa de o homem em situação de risco. Em 2003, em Moçambique um historiador vai em busca de respostas do passado e fala da relação de Kianda para os negros.

– *Sabe quem é esta?*

– *Parece Nossa Senhora.*

– *Essa é Mama Wati, the Mother of Water. É assim que lhe chamam os negros da costa atlântica.*

Southman falava dessa sereia que os africanos fantasiaram a partir da imagem de Nossa Senhora. Essa sereia viajara com os escravos e ajudara-os a sonhar e a suportar as sevícias da servidão. Essa sereia deixara de ter chão, depois de não mais ter mar. O canto que embriagara os navegantes já há muito que havia emudecido (COUTO, 2006, p. 192-193, itálico no original).

Southman fala sobre o significado da imagem da Nossa Senhora para os negros, ela deixa de ser a santa da igreja católica e tornasse a deusa das águas, essa é a razão das preces, eles rezam para que Kianda ouça. Ela é a sereia para eles, a deusa das águas, uma fantasia, um refúgio de suas obrigações de escravo, ela é capaz de entrar na mente dos homens e desvirtuar sua sanidade. O seu canto é capaz de embriagar os

navegantes, ela é um símbolo de sedução e atração, conseguindo atrair os homens para uma situação de perigo mortal confundindo seus sentidos. “[...] por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção aquele espaço onde o cantar começa de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo” (BLANCHOT, 2005, p. 3). A sereia faz parte do imaginário dos navegantes, sendo um símbolo de sedução e perigo. Segundo Sloterdijk (2016), a sereias cantam o que o homem deseja ouvir, ou seja, escutar o canto delas significa se escutar. É dessa forma que elas conseguem fazer os marinheiros submissos, cantando o seu desejo. E Southman fala de Kianda como uma sereia, com todos os seus artifícios, a deusa das águas não é o símbolo de proteção aos navegantes e sim uma armadilha.

Nsundi acreditava que Kianda estava no interior da imagem da santa, para poder tirá-la de dentro da estátua começou a cerrar o pé de Nossa Senhora. “O português escutou um ruído mecânico, entrecortado, como o respirar de uma fera. Os movimentos confirmavam: o intruso estava serrando madeira” (COUTO, 2006, p. 197). Percebe-se que Nsundi estava em estado de excitação quando seu respirar é descrito como o de uma fera. Ele precisava fazer isso com a imagem, mesmo que para outros significasse um pecado. Para Nsundi significava um dever libertar a deusa das águas. “Com o olhar tresloucado, o padre inspeccionou a Virgem apenas para se certificar do que ele mais receava: à estátua faltava-lhe um pé. Era essa extremidade do corpo da Santa que jazia, avulsa, no convés da nau” (COUTO, 2006, p. 197). Nsundi conseguiu concluir o feito, para ele Kianda agora poderia sair do interior da santa.

Há ondas movidas por anjos, outras empurradas por demónios. Quem conduz o barco, porém, não é o timoneiro. Quem guia o leme é a Kianda, a deusa das águas. É ela que viaja no quarto do padre. É ela que está dentro da escultura da Virgem. Eu notei logo à saída de Goa, quando a estátua resvalou e tombou nas águas. Quando a olhei de frente confirmei que era ela, a Kianda: os cabelos, a pele clara, a túnica azul. O que sucedeu é que a nossa deusa ficou prisioneira na estátua de madeira dos portugueses. Libertar a sereia divina: essa passou a ser a minha constante obsessão (COUTO, 2006, p. 207-208, itálico no original).

Nsundi escreveu essa carta, arriscando sua vida ao cerrar a imagem de Nossa Senhora, sendo a maior parte da tripulação composta por portugueses, fiéis da Virgem. Para ele não era a santa dos portugueses, era Kianda todo o tempo. Foi Kianda quem apareceu nos sonhos pecaminosos do padre, a imagem ficava em segurança no quarto em que ele dormia. Para Nsundi fica clara a presença da deusa das águas desde o momento de partida da embarcação, é ela quem guia o barco. A partir do momento que teve certeza da presença de Kianda, passou a ser seu dever libertá-la. O escravo morreu na embarcação, nunca teve certeza se conseguiu cumprir sua missão, mas para os portugueses o escravo e sua teoria não importavam. Era inadmissível que um artefato religioso fosse mutilado dessa forma, a imagem de Nossa Senhora precisava ser concertada de algum modo. Esse é o outro pé de Nossa Senhora, a qual abrigou Kianda, divindade das águas. O pé mutilado que poderia libertar a sereia divina descrita por Nsundi. “Urgia um remendo na estátua para que ela desembarcasse com dignidade. Não era admissível tão tosca deficiência em quem se supõe representar a divina plenitude” (COUTO, 2006, p. 247). O remendo foi feito para poder desembarcar em Moçambique, em fevereiro de 1560. Com a parte mutilada repostada, a santa volta a ter sua dignidade, sua aura divina. Em Moçambique, dezembro de 2002, ainda é possível sentir a presença da divindade das águas na santa. “Por mais cristãos que fossem, os de Vila Longe olhavam a estátua e viam o espírito nzuzu⁹, a deusa que mora em águas limpas. Ela vive com a nyoka, a serpente. Quando a água fica suja, a serpente sai a espalhar maldades e feitiços” (COUTO, 2006, p. 242). Depois de 442 anos após ser mutilada, a imagem ainda carrega a força da deusa que mora nas águas, sendo assim Nsundi não conseguiu libertá-la. Nossa Senhora ainda serve de abrigo para um ser, seja ele Kianda, Nzuzu ou uma mulher. Mwadia carrega essa imagem com o dever de colocá-la em um lugar seguro, mas em qualquer local que ela esteja consegue oferecer risco aos homens, sejam eles cristãos ou não. Nenhum homem está seguro do poder que a imagem carrega.

⁹ Nzuzu: divindade residente nas águas. (COUTO, p. 85, 2006).

Em Moçambique, dezembro de 2002, Mwadia finalmente repousa a santa, deixando-a no lugar no qual deveria ficar. Concluindo a missão que seu marido Madzero deu. “Chegada a um largo embondeiro, ela dirigiu o concho para a margem e foi subindo a ravina, carregando com ela a Santa. Junto ao tronco, ela depositou a Virgem, se ajoelhou e disse: – Você já foi Santa. Agora, é sereia. Agora, é nzuzu” (COUTO, 2006, p. 329). Essa santa que é Nossa Senhora para os portugueses, sereia para Nsundi, e nzuzu para os de Vila Longe. A imagem tem múltiplas identidades, porém, a força da sereia é o que caracteriza seus feitos, principalmente com os homens. Em momento algum do enredo, Couto afirma a presença dessa sereia, a santa simplesmente pode ser tudo, mas ao mesmo tempo é nada. O ser que habita a imagem não é identificado e visto. Para Mwadia a santa é sereia, é nzuzu, a deusa que vive nas águas, da mesma forma que para Nsundi também era uma sereia, a Kianda. A santa pode ser nomeada de diversas formas e cada uma delas terá um significado para aquele que crê. Para os portugueses a imagem nunca deixou de ser Nossa Senhora para tornar-se sereia, ainda que exercesse o mesmo fascínio. A história permite uma simultaneidade de narrações, os significantes por si só não bastam, a linguagem não é suficiente para descrever esse ser não nomeado que ocupa o oco da imagem. O vazio necessário para criação é o que permite essa pluralidade de sentidos. Esse vir-a-ser que aparece sob vários significantes é o vazio e ocupa o oco da imagem da santa.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos textos de Blanchot (2005) e Sloterdijk (2016) buscamos ao longo da pesquisa encontrar subsídios que comprovassem a troca da santa pela sereia narrativamente. Percebemos que é possível sustentar essa troca pois a força da sereia descrita por Blanchot (2005) aparece na imagem da santa. A Nossa Senhora descrita por Couto (2006) pode ser santa, sereia, mulher, Nzuzu, entre inúmeros significantes, esse ser múltiplo não é nomeado, sequer identifica-se como um ser, sempre acontecendo como um vir-a-ser capaz de impulsionar a narrativa.

Nsundi crê em Kianda, e para ele a imagem de Nossa Senhora não representa a santa da igreja católica, já para os portugueses a força da imagem é de Nossa Senhora. Para os de Vila Longe, é Nzuzu quem está na imagem. Percebe-se que a crença é que determina o significado da imagem. Todas as vezes que é sentida a presença de um ser que ocupa o oco da imagem, essa força é descrita como mulher. Assim como as sereias de Blanchot (2005), esse vir-a-ser que está no interior da imagem provoca, seduz, causa ciúmes e desnorteia os homens, eles são as vítimas dessa força. Exatamente como acontece quando o homem ouve o canto das sereias. Visto a trajetória de Ulisses, que pede para seus tripulantes amarrá-lo no mastro do barco para passar pela ilha de Capri. Nesse episódio as sereias conseguiram de fato seduzi-lo, pois ele suplica para que soltassem ele. As sereias não conseguiram fazer com que Ulisses fosse ao encontro onde o cantar começa, se ele chegasse ao lugar de origem do canto significaria sua morte. Segundo Sloterdijk (2016) o homem já está com o ouvido treinado para situações que oferecem perigo. Com as sereias o homem não consegue distinguir essa situação, seu único desejo é ceder a elas, mesmo que isso custe sua vida. Toda essa sedução criada em cima da imagem das sereias é encontrada no ser da imagem de Nossa Senhora.

A criação só é possível a partir do vazio, esse ser criado por Couto (2006) agora existe porque necessitou do vazio essencial para ser escrito. Esse ser que é múltiplo de significantes, é vazio de nome, a linguagem por si só não basta. Ele é oco, sem forma assim como o interior da imagem que ocupa. Narrativamente tudo isso é possível e só é possível narrativa por tudo isso. Blanchot (2005) diz que a narração faz com que o acontecimento reviva, não se trata de um relato, cada vez que uma pessoa narra a trajetória de Ulisses a história volta a acontecer. Assim sucede com O outro pé da sereia, cada vez que alguém narrar o enredo tudo acontecerá novamente, é isso que permite o movimento da narrativa. É nessa narração que é possível realizar a substituição da santa pela sereia, assim como também pode ser a mulher ou nzuzu. A metamorfose narrativa é esse pouco a pouco que chega de fato ao acontecimento, é o tempo percorrido para que a história aconteça novamente.

Percebe-se que o enredo aponta diversos elementos místicos e a presença do mar é constante. Começa pelo transporte da imagem da santa, está presente em uma embarcação, e é ali onde ela começa a demonstrar sua força, e manifesta sua vontade de entrar em contato com água. O episódio no qual a imagem cai no pântano mostra como trata-se de um ser que quer ir ao encontro da água mesmo que seja um lugar impuro e escuro. Os exemplos utilizados para comparação também remetem ao mar, como a narrativa de Ulisses e Moby Dick. A baleia é um perigo à navegação assim como as sereias, da mesma forma que a imagem de Nossa Senhora representava perigo à embarcação na qual está presente. Ulisses súplica para satisfazer seu desejo, ainda que não se entrega de todo. O capitão Ahab mostra como a vontade de assassinar a baleia confundiu seus sentidos, ele não poupou esforços para sanar sua vontade. O capitão conseguiu matar a baleia e morreu extasiado amarrado a ela. Em O outro pé da sereia, Nsundi não refletiu sobre o perigo que estava correndo, seu desejo era libertar a deusa das águas, e isto lhe custou a vida. Todos esses exemplos mostram como o homem fica desorientado quando está possuído pelo desejo.

Com essa pesquisa buscamos contribuir para a teoria literária e narrativa, assim como para a leitura crítica da literatura de Mia Couto. Esperamos que esse trabalho sirva como suporte para futuros trabalhos acerca do assunto.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fonte, 2005.

BRATKOWSKI, Bianca Rodrigues. **Mia Couto e sua maneira de emendar, apagar e enfeitar a vida através da literatura**. Disponível em: <https://bit.ly/3eWBZEK>. Acesso em: 23 abr. 2018.

CHAVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COELHO, Maria do Carmo Pereira. **As narrações da cultura indígena da Amazônia: lendas e histórias**. Disponível em: <https://bit.ly/2A5IN5t>. Acesso em: 24 abr. 2018.

COSTA, João Pedro Pinto. **Análise de neologismos em mia couto: a utilização da derivação e o caso particular da amálgama**. Disponível em: <file:///C:/Users/J%C3%A9ssica/Downloads/2514-6092-1-PB.pdf>. Acesso em: 1 jun 2018.

GERHARDT; SILVEIRA. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2AH55te> Acesso em: 27 mar. 2018.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3dBDaJP>. Acesso em 27 mar. 2018.

MEIRA, Júnia Tanúsia Antunes. **Diálogos abensonhados**: João Guimarães Rosa e Mia Couto. Disponível em: <https://bit.ly/3dAIGw4>. Acesso em: 2 maio 2018.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia de Letras, 2006.

NASCIMENTO, Naira Almeida. **Travessias**: romance e experiência em Mia Couto e Guimarães Rosa. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/85465/107124>. Acesso em: 2 maio 2018.

ONOFRE, Clara. Angola: **Sobre a sereia Kianda e outros seres míticos**. Disponível em: <https://bit.ly/2AMTGb5> Acesso em: 5 out. 2018.

PRADO, Ricardo. **Personagem em busca de um autor**. Disponível em: <https://bit.ly/3dBDh8d>. Acesso em: 23 abr. 2018.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

VALLADO, Armando. **Iemanjá, mãe poderosa**. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/iemanja-a-mae-poderosa/>. Acesso em: 24 abr. 2018.

A ESTÉTICA DO FEMININO: ENTRE CAMINHOS, RUPTURAS E AVANÇOS

AESTHETICS OF FEMININE: BETWEEN PATHWAYS, RUPTURES AND
ADVANCES

Agnes Campos Cascaes*
Luiza Liene Bressan da Costa**
Marília Köenig***

Resumo: Neste trabalho, dar-se-á atenção à história de Magdalena Carmen Frida Kahlo e Calderón, conhecida como Frida Kahlo. Os caminhos do estudo percorreram a obra da artista a partir daquilo que por meio das suas obras produziu embate e promoveu rupturas com o que a sociedade preconizava a época sobre o papel da mulher, dialogando com as teorias que discutem este fenômeno. O objetivo geral da pesquisa é o de compreender o feminino na arte e na história de Frida Kahlo, observando as rupturas, enfrentamentos e avanços. E, para melhor delimitar a abrangência do objetivo geral, estabelecemos como objetivos específicos: descrever o cenário social, político, econômico e cultural no qual Frida Kahlo produziu sua arte; discorrer sobre a obra da artista, olhando para o feminino ali expresso; identificar possíveis rupturas que ela promoveu com o conceito social de feminino e demonstrar uma possível contribuição desta artista no redimensionamento do que é ser mulher. O estudo de cunho exploratório cujo principal direcionamento é esclarecer e modificar conceitos e ideias. A hermenêutica simbólica e os estudos do imaginário auxiliaram as análises e apontam para as rupturas que as obras da artista propõem, bem como nos permitiram trilhar os caminhos de empoderamento feminino trilhados pela artista.

Palavras-chave: Imaginário. Feminino. Frida Kahlo. Rupturas.

Abstract: In this work give attention to the story of Magdalena Carmen Frida Kahlo and Calderón, known as Frida Kahlo. The paths of the study traced the work of the artist from what, through her works, produced a clash and promoted ruptures with what society preconceived the time about the role of women, dialoguing with the theories that discuss this phenomenon. The general objective of the research is to understand the feminine in

* Graduada em Psicologia pelo Centro Universitário Barriga Verde (Unibave). E-mail: cascaes.agnes@hotmail.com.

** Mestra e doutoranda pelo PPGCL da Unisul. Docente e pesquisadora do Unibave – Centro Universitário Barriga Verde. E-mail: luizalbc@yahoo.com.br.

*** Doutora em Ciências da Linguagem pelo PPGCL da Unisul. Docente e pesquisadora do Senac/SC. E-mail: maiam_78@hotmail.com.

the art and history of Frida Kahlo, observing the ruptures, confrontations and advances. And, in order to better define the scope of the general objective, we set the following specific objectives: describe the social, political, economic and cultural scenario in which Frida Kahlo produced her art; to talk about the artist's work, looking at the feminine there expressed; to identify possible ruptures that this woman made with the social concept of feminine and to demonstrate a possible contribution of this artist in the resizing of what it is to be a woman. The exploratory study whose main aim is to clarify and modify concepts and ideas. Symbolic hermeneutics and studies of the imaginary have aided the analyzes and point to the ruptures that the artist's works propose, as well as allowing us to follow the paths of female empowerment proposed by the artist.

Keywords: Imaginary. Female. Frida Kahlo. Ruptures.

1. À GUIA DE INTRODUÇÃO

Inúmeras foram as figuras femininas no campo artístico mundial que enfrentaram a cultura e a sociedade na época em que viviam, promovendo rupturas e avanços no que se refere ao espaço social da mulher. Com um olhar atento a essas questões, ainda hoje em voga e que são alvo de polêmica e de lutas, o estudo aqui proposto vai passear pela história de uma grande mulher que ousou e usou da arte como forma de expressão.

Os construtos sociais femininos sempre se voltaram ao papel que a mulher deveria seguir dentro da família, a devoção a família e ao marido, o perfil ideal de beleza e os deveres de submissão, delicadeza no trato, pureza, capacidade de doação, prendas domésticas e habilidades manuais.

Neste trabalho, dar-se-á especial atenção a história de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, popularmente conhecida como Frida Kahlo. Poderia narrar aqui em centenas de páginas a história dessa mulher que desde o início passou por provações e impasses, mas sempre soube se ajustar criativamente, superando e resistindo às situações traumáticas.

Aqui vamos relatar brevemente quem foi Frida; no decorrer do trabalho, serão relacionados as experiências da artista à sua obra onde a artista transformou todo o desafio e os sofrimentos vividos em arte, obras de arte que a eternizaram usando de tintas fortes para estampar

em suas telas, em sua maioria autorretratos, uma vida tumultuada por dores físicas e dramas emocionais. Nardi e Gomes (s.d) ao discorrerem sobre a vida e obra de Frida Kahlo, utilizam-se da expressão figura heroica em função de como se dá a apropriação da autora de sua própria imagem, utilizando-se desta para colocar-se politicamente na defesa de causas sociais diversas, com ênfase para as lutas relacionadas aos direitos da mulher.

Os caminhos do estudo vão percorrer a obra da artista a partir daquilo que por meio das suas obras, produziu embate e promoveu rupturas com o que a sociedade preconizava à época sobre o papel da mulher, dialogando com as teorias que discutem tal fenômeno.

E para dar conta dessa proposta, estabelecemos como problema para este estudo: Como o feminino se expressa na arte e na estética, denotando enfrentamentos, rupturas e conquistas nos trabalhos de Frida Kahlo?

Para responder a esse problema de pesquisa, cabe destacarmos que o objetivo geral do trabalho ora exposto é o de possibilitar a compreensão do o feminino na arte e na história de Frida Kahlo, indissociáveis entre si. Para tanto, há que se observar as rupturas, enfrentamentos e avanços trazidos no legado da artista. E, para melhor delimitar a abrangência do objetivo geral, estabelecemos como objetivos específicos os que seguem: descrever o cenário social, político, econômico e cultural no qual Frida Kahlo produziu sua arte; discorrer sobre a obra da artista, olhando para o feminino ali expresso; identificar possíveis rupturas que esta mulher fez com o conceito social de feminino e demonstrar uma possível contribuição de Frida no redimensionamento do que é ser mulher.

Nessa direção, falar dessa mulher surpreendente confere a nós, pesquisadoras, uma grande responsabilidade. Frida foi uma mulher que sempre esteve à frente de seu tempo e que contribuiu para a construção de um olhar diferenciado ao feminino, luta que, até os dias atuais, perdura. Estudos que envolvem as relações de gênero, neste caso, especialmente as questões relativas à condição da mulher e de sua inserção na sociedade, são de extrema importância, subsidiando formas de intervenção e mudanças sociais nos vários campos de atuação da Psicologia.

Na seção a seguir, destacaremos os procedimentos metodológicos, delineando o percurso por nós seguido para abordar Frida, seus dramas, desafios e rupturas presentes em sua obra.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O presente estudo se constitui em uma pesquisa descritiva, qualitativa e interpretativa das imagens a partir da obra da pintora modernista Frida Kahlo. Cientes de que, na contemporaneidade, muitos artistas e obras emprestaram sua *aura/status* à discussão do ser feminino e de seu empoderamento, consideramos Frida Kahlo um recorte significativo para ilustrar essa tendência.

Para tanto, selecionamos cinco telas da artista e a análise, que consistiu em uma aproximação às obras e não em uma análise definitiva, partiu dos elementos presentes nas próprias obras, permitindo identificar símbolos concernentes às estruturas do imaginário conforme Gilbert Durand, seguindo o seu método de convergência simbólica, em uma abordagem interdisciplinar de base antropológica.

É relevante também assinalar, nesse contexto, que os símbolos que remetem a significados atribuídos por diferentes culturas mencionados a seguir procedem de Durand (2002). A leitura dessas obras, partindo de significados compartilhados e presentes em diversas culturas em nível global, pressupõem a existência de significados presentes em diferentes grupos culturais. Estes, por transcenderem as apropriações singulares, permite a comunicação entre esses diversos polos culturais por meio das imagens.

Para Barros e Wunenberger (2015, p. 45),

O durandismo identifica uma lógica comum organizando o imaginário e a atividade intelectual. De certa forma, a grande pergunta que toda a pesquisa afiliada aos Estudos do Imaginário faz é: qual é a axiomática das imagens simbólicas no sistema em causa? Como se faz esta escolha? Ela é arbitrária ou motivada? Os Estudos do Imaginário permitem ir até o fim da metáfora, descer nesse subterrâneo e tornar inteligível o que há por baixo.

Cabe destacar, ainda, que o feminino, assim como a dor, se universaliza por intermédio de inúmeras formas. Nesse diapasão, as culturas em que se inserem esses elementos nos possibilitam analisar as obras de Frida Khalo utilizando para isso os conceitos da Psicologia Social e da Teoria do Imaginário, que, conforme já exposto, busca encontrar respostas no que está subjacente às manifestações culturais e artísticas.

Também os pressupostos da Hermenêutica Simbólica estão presentes nas análises que foram realizadas no estudo. Acreditamos que, para maior compreensão da Hermenêutica Simbólica, enfocada e utilizada ao longo deste estudo, pois escrever ou pintar é uma forma de não morrer, de postergar o fim, de amenizar a dor.

Ainda para Barros e Wunenberger (2015, p. 43), não se pode reduzir a imagem a mero mecanismo técnico. Para os autores, “A redução de imagem a imagem técnica refluí de modo quase autoevidente para a redução de imaginário a conjunto de imagens visuais, nuançado no máximo por alguma leitura psicologista que reconduzirá a imagem a sintoma de alguma outra coisa, sendo na verdade a descoberta desta outra coisa o objetivo final da pesquisa”, destacam. Em Frida Khalo, a imagem perpassa em muito a questão técnica, mas se configura como um construto social/afetivo autobiográfico e dotado da capacidade de romper com o *status quo* em torno da condição feminina, em seus dias.

Cabe, também, dizer que entendemos imaginário com Michel Maffesoli (2001, p. 76), quando ele propõe que “a existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens”. O que podemos seguramente vislumbrar em Frida, ao percebermos o forte viés social presente em suas obras, aliado ao caráter eminentemente pessoal e autobiográfico de seu legado.

Em torno do imaginário em Frida Khalo, a afirmação de Maffesoli (2001) vem ao encontro a nossa proposta metodológica de análise da imagem como forma simbólica. Se ela é simbólica exige uma explicação (THOMPSON, 1995) ou uma interpretação/reinterpretação, e esta explicação pode ser buscada pelo imaginário. Ou ainda em Ruiz (2004, p. 48) quando ele estabelece a relação entre imagem e imaginário:

A pessoa, por diversos motivos, seleciona do fluir caótico de sensações que invadem os sentidos, determinadas imagens e as intui com um sentido específico. Da amálgama de sensações sem sentido que fluem perante ele, alguns são captados e transformados em imagens. Estas imagens são imediatamente significadas. Desse modo, o caos fugidio das impressões sensoriais se organiza como um cosmo de sentidos imaginados.

É justamente essa a base da análise que propomos no presente artigo. Tal afirmação, aliada ao que já falamos acerca da Hermenêutica Simbólica, cabe ainda reforçarmos que a pesquisa de natureza qualitativa converge para os seus objetivos, permitindo que o conteúdo seja aprofundado em aspectos subjetivos. Simultaneamente, esta permite análises de questões mais amplas como a feminilidade, os dramas pessoais de Frida, e, mais do que isso, um forte viés marxista presente em suas obras.

Em torno da pesquisa qualitativa, vale ainda destacar:

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2002, p. 21).

É justamente esse universo de valores pessoais e sociais expostos em Frida Khalo que pretendemos destacar na análise realizada no presente artigo. Para tanto, traçado o percurso pelo qual caminhamos, passamos então ao estudo, iniciando com algumas reflexões sobre a artista, objeto desse estudo.

3. FRIDA KAHLO: UMA MULHER À FRENTE DO SEU TEMPO?

Frida nasceu em 6 de julho de 1907. Talvez optando por uma verdade mais estrita do que o fato permitiria, ela escolheu nascer em 1910, ano da eclosão da Revolução Mexicana.

Uma vez que era filha da década revolucionária, quando as ruas da Cidade do México estavam coalhadas de caos e derramamento de sangue, Frida decidiu que ela e o México moderno haviam nascido no mesmo ano.

No ano de 1910, o **México** se encontrava sob a liderança política de **Porfirio Díaz**, que havia implantado a ditadura no México no ano de 1876 a 1880 e de 1884 a 1911 permanecendo no poder por trinta anos, nesse período o México viveu uma fase de modernização econômica, foram construídas ferrovias, hidrelétricas, fábricas grande parte das ferrovias, companhias de comércio e mineração pertenciam a empresas norte-americanas. O estado era oligárquico, somente os grupos ligados ao governo eram favorecidos por ele. O governo tomou as terras que pertenciam a indígenas e as entregaram a grandes proprietários, o povo por sua vez esperava pela conquista por terra e liberdade (VILLA, 1993)

Para Medeiros (2017, p. 1) Frida Kahlo, que viveu entre os anos de 1907 e 1954, “...começou a pintar seu imaginário em meio à Revolução Mexicana, iniciada em 1910, que conseguiu derrubar a ditadura de trinta e quatro anos de Porfirio Díaz.”

Considerando esse cenário, a valorização da cultura mexicana era de interesse político, especialmente do governo, reforçando a ideia de patriotismo. Por consequência, nasce o Muralismo Mexicano, “...movimento artístico com forte preocupação social que exaltava, a partir de escalas monumentais, a imagem do povo mexicano, sua vida, história e valores” (MEDEIROS, 2017). Ela expressava em suas obras sua subjetividade de forma peculiar e,

[...] nas raras ocasiões em que trabalha sob encomenda, ela não necessariamente pintava o que o cliente esperava, [...] Frida não conseguia evitar a tendência de transformar a pintura em uma declaração pessoal – intimamente relacionada a eventos de sua própria vida. (HERRERA, 2012: 351).

A eclosão de Frida e de sua obra nesse momento da história mexicana surge como algo completamente contraditório, ela rompe com essas questões drasticamente; primeiramente por ser mulher em um mundo quase que exclusivamente masculino, depois por ter sua obra muito mais voltada ao seu universo pessoal que, as ideias coletivas de

interesse governamental. Na verdade Frida passeia por várias formas de expressão artística, caminhando entre diversas formas de manifestação cultural, das letras às artes plásticas, do âmbito de seus dramas pessoais às preocupações de ordem social.

Em seu contexto, portanto:

Frida foi uma fértil redatora de cartas desde sua adolescência e até o fim de sua vida. Nos completos relatos que enviava para seus amigos, estavam, principalmente, atualizações de seu estado de saúde e comentários sobre as obras nas quais estava trabalhando no momento. Destaca-se nesse material a inserção de palavras em língua inglesa e a presença de neologismos criados pela pintora, como *buten* (muito(s), muita(s), possivelmente derivado do alemão). A inclusão de desenhos, sobrepostos ou acompanhando as palavras, mais uma vez evidencia a união de aspectos visuais e verbais. (MEDEIROS, 2017, p. 2).

A liberdade da autora, ao expressar suas formas de pensar choca e provoca rupturas impactantes para o seu tempo, criando novas possibilidades de conceber o feminino e as artes.

4. A CONSTITUIÇÃO DE SUJEITOS EM FRIDA KHALO

Pensar sobre a constituição do sujeito é levar em consideração a sua totalidade, subjetiva e objetiva, sua relação com o outro, no espaço e no tempo em que vive. Para tanto, a constituição do sujeito não se reduz à compreensão somente de aspectos intrapsicológicos (de nós para nós mesmos) ou interpsicológicos (de nós em direção ao outro), mas no processo dialético de ambos e, ainda, a constituição do sujeito acontece pelo outro e pela linguagem em uma dimensão semiótica (SMOLKA; GÓES; PINO, 1998). Essa visão, porém, não ignora a individualidade nem a singularidade, mas dá a elas novos significados: a individualidade como um processo e como socialmente construída e a singularidade como uma conjugação que envolve elementos de convergência e divergência, semelhanças e diferenças, aproximação e afastamento em relação ao outro, e o sujeito como uma composição não harmônica dessas tensões e sínteses (GÓES, 1993).

Vygotsky (1999), por sua vez, argumenta que a consciência é histórica e semioticamente constituída e que o drama constitui o sujeito nas tramas das relações das práticas sociais. Para ele, a Psicologia “humaniza-se” na compreensão de que viver a vida é o modo de ser do sujeito nas relações e práticas sociais, no acontecimento que se dá em um determinado contexto concreto e histórico, configurado pelas diferentes posições sociais ocupadas e pelo lugar singular que cada um ocupa num dado momento.

Conforme é possível ver em Frida, a vida está repleta de lutas pessoais e em sociedade e o simples fato de viver compõe o drama. O sujeito vive no mundo da realidade inescapável. A constituição do sujeito é dramática, é “choque dos sistemas”, e se dá na forma de drama; portanto o drama é a condição de vida e também o *modus operandi* do sujeito.

A constituição do sujeito vivida como drama potencializa a capacidade de criar e abrir-se para o inusitado, para o não coincidente, para o inesperado, não se esquecendo de lutar contra as desigualdades sociais e de não assumir uma posição de indiferença em relação ao outro.

Na Psicologia da Arte, a arte aparece como um fenômeno humano, que decorre da relação direta do homem com o cosmo físico, social e cultural em que se constroem e se multiplicam em várias facetas que caracterizam o homem como integrante deste cosmo. A relação entre o homem e mundo passa pela formação de ideias e pensamentos através dos quais o homem apreende o mundo e atua sobre ele.

Na compreensão sobre a construção do sujeito feminino, historicamente encontramos a compreensão sobre o feminino subjugado ao masculino. Desde a civilização grega, a mulher era excluída do mundo dos pensamentos, do conhecimento. Com os romanos é legitimada a discriminação feminina, através da instituição jurídica do *paterfamilias*, que atribuía ao homem todo o poder.

Ferreira e Rivera (2008, p. 1-2) comentam ainda sobre o feminino, ao enfatizar que:

Uma sexualidade marcada por constantes alternâncias que dão à feminilidade um caráter de enigma que poderá ser buscado a partir do desejo não confessado, que sempre oculta algo para que o outro tente desvendar. Afinal, o desejo de um sujeito sempre encontra sentido no desejo do outro.

Nesse contexto, as representações da mulher atravessam as eras e estabelecem o pensamento simbólico da diferença entre os sexos. A mulher é vista como mãe, esposa dedicada, rainha do lar, mulher sublimada. Faz-se aqui um contraponto sobre a compreensão histórica de Eva, debochada, sensual, constituindo a vergonha da sociedade, corruptora responsável pela queda da humanidade do paraíso (XAVIER, 2017).

Foi em nome da alteridade feminina, da oposição ao masculino, que as mulheres se viram confinadas em seu papel doméstico. Como o corpo é o primeiro lugar da inscrição, a sociedade sempre leu a mulher a partir de seu corpo, fechando-a em sua reprodução e na afetividade, a natureza da gravidez, parto destinava a mulher ao silêncio e à obscuridade (COLLING, 2004).

O fato de por muito tempo as mulheres serem subordinadas aos homens, por vezes eram deixadas de lado com relação à sua opinião, competência e capacidade; o espaço reservado à mulher muitas vezes era o doméstico, a vida privada.

O processo de construção do espaço feminino traz à tona um processo que, muitas vezes, envolve uma revisão de (pré) conceitos estabelecidos. Necessita, por isso, de uma ampla mudança de paradigma e de mentalidade, muitas vezes enraizados há séculos e que não desaparecem de um momento para outro. É um desafio que, como mulheres, enfrentamos em pleno século 21.

Simone de Beauvoir, escritora francesa e feminista, foi uma das referências para a construção da história do pensamento feminista do século XX, época de muitos movimentos feministas. O ponto fundamental de seu trabalho era como as mulheres poderiam avançar nas conquistas do espaço público e sentir orgulho de si próprias se não tinham história?

Betty Naomi Goldstein, psicóloga e escritora, autora da obra “A mística feminina” (citada por FRIEDAN, 1971), faz uma reflexão sobre o modelo opressor relacionado à mãe mulher de família, dona de casa, Friedan traz a ideia de que as dificuldades “domésticas” vividas pelas mulheres não se limitam somente ao pessoal, tornando-se uma experiência coletiva.

A construção do espaço feminino, assim, é a tomada de consciência sobre as próprias condições de construção, as necessidades e subjetividades de cada uma. Essas subjetividades constroem um imaginário que orienta o ser feminino em sua trajetória histórica e contribui para a discussão em torno da constituição desse feminino.

Em torno do imaginário em Frida, fazem-se necessárias ainda outras considerações, por nós explicitadas no item a seguir.

5. MAIS SOBRE O IMAGINÁRIO EM FRIDA KAHLO: ALGUMAS REFLEXÕES

Gilbert Durand, antropólogo e filósofo desenvolveu a concepção sobre a ideia dos métodos que o homem adota diante de experiências sobre a consciência da morte e do “ser”, o indivíduo passa a utilizar de atitudes que vem da imaginação com o intuito de superar um possível destino que não pode ser mudado e transformar o significado do mesmo em algo que venha a trazer um conforto ao ser ou para então negar o próprio destino. Ele define imaginário como o “[...]conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* [...]”, a estrutura essencial na qual se constituem todos os processamentos do pensamento humano (DURAND, 2002, p. 14). Essa constelação de imagens forma o imaginário a partir de um trajeto antropológico em que as pulsões (tensões) cotidianas se (re) alinham numa troca incessante que envolvem o meio biopsicossocial.

Para Durand, portanto, só existe imaginário individual. E as estruturas e regimes desenhados por ele para o imaginário retratam de que forma o homem tem procurado equilibrar as tensões e pulsões que advêm do seu próprio corpo e do mundo. Durand mostra em suas

reflexões que a arte é um dos produtos mais reveladores dessas atitudes imaginativas, que realizam a mediação entre o eterno e o temporal e constituem “a própria atividade dialética do espírito” (DURAND, 1988, p. 97).

Essa dialética construtiva de um imaginário de feminino permeou a trajetória de Frida Kahlo que, desde o início, retrata a sua própria existência com coerência. Desde sua infância Frida passou por experiências que tornaram um símbolo de enfrentamento. Quando criança, aos seis anos de idade, Frida contraiu poliomielite o que a deixou com graves sequelas. No seu diário ela retrata um pouco sobre como foi a sua infância diante da doença:

Eu devia ter 6 anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma menina mais ou menos da mesma idade. Na janela daquele que era então meu quarto, e que dava para a rua Allende, sobre um dos primeiros vidros da janela. E com um dedo eu desenhei uma “porta” [...] Por essa “porta” eu saía na minha imaginação com uma grande alegria e urgência. Atravessava todo o campo que se via até chegar a uma leiteria que se chamava PINZÓN [...]. Pelo “O” em PINZÓN eu entrava e descia intempestivamente *ao interior da terra*, onde minha amiga imaginária “me esperava sempre”. Não me lembro de sua imagem e nem de sua cor. Mas sei que era alegre. Ela ria muito. Sem sons. Era ágil e dançava como se não tivesse peso algum. Eu a seguia em todos os seus movimentos e enquanto ela dançava eu lhe contava meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas ela sabia pela minha voz todas as minhas coisas [...]. Quando eu voltava para a janela entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Por quanto tempo ficava com ela? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos [...]. Eu era feliz. Apagava a “porta” com a mão e “desaparecia”. Corria com meu “segredo” e minha alegria até o último canto do pátio de minha casa, e sempre no mesmo lugar, debaixo de um cedro, gritava e ria assombrada de estar só com minha grande felicidade e a *lembrança* tão viva da *menina*. Passaram-se 34 anos desde que vivi essa amizade mágica e cada vez que a recordo ela se aviva e cresce mais e mais dentro de meu mundo. (KAHLO, 2005, p. 82).

Nesse depoimento, podemos perceber como Frida ansiava por um encontro com um interlocutor vivo, criativo, alguém com quem ela então pudesse compartilhar suas fantasias, suas dores, seus medos e anseios. Esse alguém era parte de si mesma que a ajudaria a sobreviver a todos os impasses, angústias e o medo (LEVINZON, 2009).

Tempos depois, a artista passou por um grave acidente de ônibus que novamente fizeram-na passar por aproximadamente 40 cirurgias. É nesse período que Frida passa a ter a sua locomoção reduzida, compondo produções artísticas que até hoje intrigam e surpreendem diversos públicos.

6. O IMAGINÁRIO DE FRIDA KAHLO: POSSIBILIDADES DE EXPRESSÃO DO FEMININO

A seguir, fazemos a análise de cinco produções de Frida Kahlo.

Figura 1 – O Ônibus



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/frida-kahlo/the-bus-1929>.

Na obra exposta acima, intitulada "O Ônibus" de 1939, Frida retrata a lembrança do acidente que sofreu. Nesse quadro, podemos observar a partir das características dos indivíduos ali retratados as diferenças e o seu apego com as questões sociais que Frida tanto mostrava em suas obras, a desproporção de riqueza e a diferença das classes sociais colocadas lado a lado em uma só imagem. Nela podemos observar uma dona de casa com suas compras, um trabalhador operário, uma mãe descalça com vestes típicas mexicanas amamentando o seu bebê, um garoto e homem bem vestido segurando uma bolsa com suas riquezas e uma jovem garota. Frida, na presente imagem retrata como o

capitalismo muitas vezes só atingia a "minoria" que acaba por atender somente as classes superiores, a maioria pobre, muitos descendentes de indígenas eram colocados à margem da sociedade.

Assim, como nos ensina Durand, o museu imaginário, que é simbólico, além de consistir uma mera coletânea de imagens, deve ir além disso, considerando a subjetividade e permitindo a implicação de uma coletividade, superando a fragmentação, e assim buscar "compor o complexo quadro das esperanças e temores de toda a humanidade, para que cada um se conheça e reconheça nela" (DURAND, 1988, p. 134). E esse reconhecimento do si e do outro permeia as obras de Frida Kahlo, procurando universalizar o cotidiano na individualidade de sua experiência.

Figura 2 – Cavalete Adaptado



Fonte: Museu Oscar Niemeyer/Reprodução.

Na imagem acima, podemos observar a forma adaptada de um cavalete de pintura construído para que Frida, na situação em que se encontrava após o acidente e durante as cirurgias, com a mobilidade

reduzida pudesse dar continuidade as suas obras. A construção artística na vida de Frida vai além de uma simples distração, a arte foi uma forma que a artista encontrou para lidar com tantas adversidades e mesmo diante disto conseguiu representar as suas próprias experiências ligadas às raízes mexicanas, muitas vezes, representadas por autorretratos. Frida Khalo pintava sobre a sua própria realidade e sobre o que a mesma de fato conhecia, "Pinto a mim mesmo porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço." (KAHLO, 1995, p. 106)

Em decorrência do acidente e das cirurgias que sofreu, Frida jamais conseguira realizar seu sonho de ser mãe. O sentimento de estar aos pedaços pode ser visto de modo claro no quadro abaixo intitulado "*Henry Ford Hospital*" de 1932, no qual se retrata nua, deitada numa cama que parece estar flutuando no ar. Lágrimas caem de seus olhos, e sua mão está conectada com seis imagens, que representam fragmentos de associações e sentimentos que pairam em sua mente em seguida ao aborto. As fitas que ligam as figuras parecem cordões umbilicais, com a função de mantê-la atada às suas diversas partes e de integrar seus sentimentos dolorosos. (LEVINZON, 2009).

Figura 3 - Hospital Henry Ford

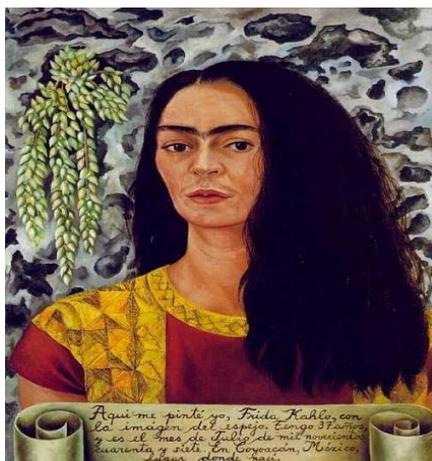


Fonte: Coleção Fundação Dolores Olmedo (México).

As obras de Kahlo, na grande maioria autorretratos, mostravam um feminino diferente do expresso na época. Outros pintores, tanto no surrealismo quanto em outros movimentos, costumam retratar o corpo feminino de forma erotizada. Frida fugia dos padrões, atraindo olhares e expressando a si mesma, mas nunca deixando de lado os temas sociais. Frida mostrava em seus autorretratos como realmente era, os pelos faciais, os dramas e traumas físicos que viveu.

Na imagem seguinte, podemos observar um dentre tantos autorretratos que faziam parte das criações de Frida. Nela podemos observar o desapego com os padrões impostos na época em que viveu, demonstrando a beleza de ser como realmente é com seu buço e sobrancelhas marcantes e seu olhar sincero, como na maioria das vezes Frida se mostra com vestes típicas terruanas do México.

Figura 4 – Autorretrato con el Pelo Suelto



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/frida-kahlo/self-portrait-with-loose-hair-1947>.

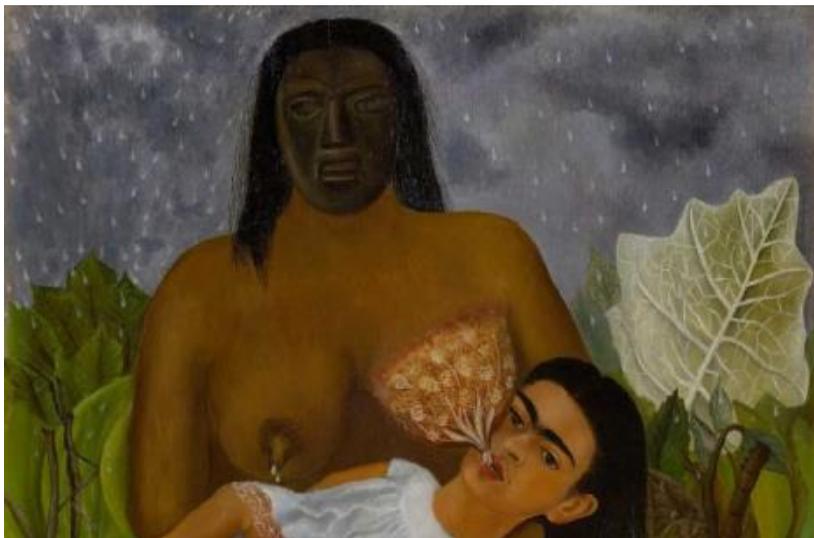
Existem muitas questões sobre a vida de Kahlo que precisam ser conhecidas para termos uma maior compreensão sobre quem ela era, compreender o apego que tinha com questões indígenas, sua quebra com o padrão burguês estético da época, a expressão de seu corpo, a caminhada na crença sobre a necessidade de uma educação baseada no conhecimento dos saberes de cada pessoa e na justiça social.

Através da forma com que pintava e se vestia conseguia manifestar as suas crenças políticas e a quebra de padrões. Uma expressão marcada pela criatividade, irreverência, autenticidade e subjetividade o que torna Kahlo uma artista e mulher singular.

A tela abaixo "*Mi nana y yo*" de 1937, mostra a questão indígena tratada de uma forma bastante particular. Por questões de saúde da mãe, Frida teve de ser amamentada por uma ama de leite. Frida chama a atenção para a origem mestiça dela e do país em que vive. A máscara sugere a forma fria com que era feito o aleitamento.

Contextualizando o quadro com o período em que se estava pensando o índio no México e o descaso com que os indígenas eram tratados, pode-se notar que, saindo mais uma vez do plano pessoal, Frida faz uma crítica social. Ao colocar uma máscara mortuária no rosto da índia, representa o anonimato em que os indígenas foram postos na arte e na História oficial durante o governo porfirista, bem como o descaso com que foram tratados ao longo de toda a História mexicana.

Figura 5 – *Mi nana y yo*



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/frida-kahlo/my-nurse-and-i-1937>.

As imagens, selecionadas para esse estudo parecem deslocadas em Frida, mas possuem coerência. Os elementos estão sempre conectados com sua vida e com um sofrimento que a acompanhou da infância até a morte. Buscamos, também, os indícios de que a imaginação e a realidade não estão distanciadas e que as imagens vistas na tela da artista não são ligadas exclusivamente ao campo onírico. As imagens, na visão fenomenológica, possuem uma estrutura intencional; elas são uma relação da consciência com o objeto.

As imagens, assim, se acham penetrada de intelectualidades e de sentidos do si mesmo. Poder criar por meio da pintura, da imaginação, dos escritos é também dar vida a um corpo, mesmo que destroçado. É colocar no corpo uma função simbólica, social, cultural e, até mesmo, política.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos a pesquisa com o seguinte questionamento – Como o feminino se expressa na arte e na estética, denotando enfrentamentos, rupturas e conquistas nos trabalhos de Frida Kahlo?

Ao iniciar as pesquisas sobre a vida de Frida nos deparamos com uma história cheia de dificuldades, dramas, traumas, enfrentamentos que nos fizeram tentar e querer entender de onde vinha tanta força e vontade de fazer diferente, pelo fato de transformar todo o sofrimento vivido em arte.

Hoje, acreditamos que o maior enfrentamento e a maior ruptura que podemos fazer é ser da forma que desejamos ser. Frida Kahlo uma vez disse "Espero que a partida seja feliz e espero nunca mais voltar". Porém, para nós, os feitos, as obras, o senso crítico, a vontade de viver, o desejo de aproveitar o tempo que lhe foi concedido, tudo isso fez com que Frida se tornasse eterna, as obras e escritos a eternizaram, principalmente como um estímulo à força dentro do enfrentamento de todas as adversidades na construção do que é o espaço e o ser feminino.

Frida vive na história e em nossos corações e continua em nossa força, junto de tantas outras mulheres que usaram do espaço e das possibilidades que tinham para poder dar um pouco mais de dignidade e liberdade para as futuras gerações.

O simples fato de "ser" mulher ainda nos trará muitas dificuldades, o caminho será longo, porém, repleto de luta e conquistas. Acreditamos que esta obra não esteja completa, ainda existem muitos caminhos que esta pesquisa pode correr, aprofundando-se, ainda mais, no conhecimento à cerca da vida de Frida, um símbolo de resistência e enfrentamento.

Para encerrar esse estudo, deixamos aqui uma música de grande valor para as pesquisadoras.

FRANCISCO, EL HOMBRE – "TRISTE, LOUCA OU MÁ"

*Triste louca ou má
Será qualificada
Ela quem recusar
Seguir receita tal
A receita cultural
Do marido, da família
Cuida, cuida da rotina
Só mesmo rejeita
Bem conhecida receita
Quem não sem dores
Aceita que tudo deve mudar
Que um homem não te define
Sua casa não te define
Sua carne não te define
Você é seu próprio lar
Um homem não te define
Sua casa não te define
Sua carne não te define
Ela desatinou
Desatou nós
Vai viver só
Ela desatinou
Desatou nós*

*Vai viver só
 Eu não me vejo na palavra
 Fêmea: Alvo de caça
 Conformada vítima
 Prefiro queimar o mapa
 Traçar de novo a estrada
 Ver cores nas cinzas
 E a vida reinventar
 E um homem não me define
 Minha casa não me define
 Minha carne não me define
 Eu sou meu próprio lar
 Ela desatinou
 Desatou nós
 Vai viver só...*

REFERÊNCIAS

COLLING, Ana. **A construção histórica do feminino e do masculino**. Gênero e cultura: questões contemporâneas, v. 1, p. 13 citation_lastpage= 38, 2004.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; COLLING, Ana. **A construção histórica do feminino e do masculino**. Gênero e cultura: questões contemporâneas, v. 1, p. 13 citation_lastpage = 38, 2004.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Fotografia como catalizador simbólico** – Notas para uma hermenêutica do fantástico nas imagens técnicas. Disponível em: <https://bit.ly/30cJwLR>. Acesso em 30 dez. 2019.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Fotografia como catalizador simbólico** – Notas para uma hermenêutica do fantástico nas imagens técnicas. Disponível em: <https://bit.ly/3eNKe66>. Acesso em 30 dez. 2019.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.

FERREIRA, Renata Wirthmann G.; RIVERA, Tania. **Alternância e desejo na feminilidade e na obra de Frida Kahlo**. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 235-257, June 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2Mzllily>. Acesso em: 8 de maio. 2018.

GOMES, Marina Maria da Glória; DE NARDI, Fabiele S. **Memória e identificação na apropriação da figura de Frida Kahlo em redes sociais: dizeres sobre o herói em campanhas e manifestos na rede**. Disponível em <https://bit.ly/2MumIPs>. Acesso em 18 nov. 2019.

GÓES, M. C. R. **Os modos de participação do outro nos processos de significação do sujeito**. *Temas em Psicologia*. 1993.

HERRERA, Hayden. **Frida**: a biografia. São Paulo: Globo, 2011.

KAHLO, F. **The diary of Frida Kahlo**: in intimate self-portrait/introduction by Carlos Fuentes. New York, 2005, Harry N. Abrams.

KAHLO, F. O Diário de Frida Kahlo. Um autorretrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

LEVINZON, Gina Khafif. Frida Kahlo: a pintura como processo de busca de si mesmo. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 43, n. 2, p. 49-60, 2009.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Revista Famecos, n. 15, Porto Alegre: 2001.

MEDEIROS, Brígida Duarte de. **Frida Kahlo**: entre pinturas e escritos METAgraphias: letra E (sobre errância e-Rancièrráticas) v. 2, n. 2 junho 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Ug7fH3>. Acesso em maio de 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

RUIZ, Castor M. Bartolomé. **Paradoxos do Imaginário**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

SMOLKA, A. L. B., GÓES, M. C. R., PINO, A. **A constituição do sujeito**: uma questão recorrente? In: WERTSCH, J. P. Del Rio & A. ALVAREZ, A. (orgs). **Estudos socioculturais da mente**. Porto Alegre:1998, ArtMed.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

VIGOTSKY, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XAVIER, Nubea Rodrigues. **Gênero e escrita feminina**: uma abordagem literária sobre infâncias. Jangada: crítica, literatura, artes, n. 9, p. 72-90, 2017.

AUTO E HETEROVIGILÂNCIA DE HIPÓTESES ABDUTIVAS ANTEFACTUAIS EM SITUAÇÕES PROATIVAS DE CRIAÇÃO DE FANFICTIONS: ANÁLISE COM BASE NA TEORIA DE CONCILIAÇÃO DE METAS

AUTO AND HETERO EPISTEMIC VIGILANCE OF ANTE-FACTAL ABDUCTIVE
HYPOTHESES IN PROACTIVE SITUATIONS OF CREATION OF FANFICTIONS:
ANALYZE BASED ON GOAL CONCILIATION THEORY

Thalia Eluar do Nascimento*
Suelen Machado Francez Luciano**

Resumo: Esta pesquisa teve como objetivo analisar processos de auto e heterovigilância de hipóteses abdutivas antefactuais em situações proativas de criação de *fanfictions*, a partir da teoria da conciliação de metas (RAUEN, 2014) e das noções de vigilância epistêmica (SPERBER et al., 2010). Para tanto, analisaram-se respostas de ficwriters em um questionário eletrônico direcionado ao processo de criação das *fanfictions* e à interação com os leitores. Conforme a teoria de conciliação de metas, o *ficwriter* tem uma intenção prática, que, arbitrariamente, define-se como agradar os leitores, que superordena uma intenção informativa, que superordena uma intenção comunicativa. No caso, processos de vigilância moderam a emergência e a força da hipótese abdutiva antefactual do *ficwriter* numa espécie de vigilância comunicacional que superordena os três níveis de intenção, demonstrando que os leitores interferem no processo criativo dos autores.

Palavras-chave: *Fanfictions*. Teoria de conciliação de metas. Vigilância epistêmica.

Abstract: This research aimed to analyze process of self and hetero epistemic vigilance of ante-factual abductive hypothesis in proactives situations of creation of fanfictions, based on goal conciliation theory (RAUEN, 2014) and notions of epistemic vigilance (SPERBER; et al, 2010), conciling the notion of relevance with the notion of goal by proping that the individual, guided by notion of relevance, abducts an ante-factual abductive hypothesis guided by the notion of goal. For that, it has been analyzed the answers of ficwriters in an eletronic questionnaire directed to the process of creation of fanfictions and to the interection with the readers. According to goal conciliation theory,

* Graduada em Letras – Língua Portuguesa; UNISUL – Universidade do Sul de Santa Catarina; e-mail: thalia_eluar@hotmail.com.

** Doutora em Ciências da Linguagem; UNISUL- Universidade do Sul de Santa Catarina; e-mail: suelen.francez@gmail.com.

the ficwriter has a practical intention, which, arbitrarily, is defined as pleasing readers, which superordinates an informational intention, which superordinates a communicative intention. In this case, vigilance processes moderate the emergence and strength of the ante-factual abductive hypothesis in a kind of communicational vigilance that superordinates the three levels of intention, demonstrating that readers interfere in the author's creative process.

Keywords: Fanfictions. Goal conciliation theory. Epistemic vigilance.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho possui como motivação o interesse particular da pesquisadora sobre *fanfictions*, em razão do contato com essa manifestação literária desde 2010. O termo *fanfictions*, conforme Vargas (2015), resulta da fusão de duas palavras da língua inglesa, *fan* e *fiction*, e designa uma história fictícia escrita por fãs derivada de um determinado trabalho ficcional já existente. Nesse contexto, essa pesquisa tem como objetivo analisar os processos de auto e heterovigilância de hipóteses abduativas antefactuais em situações proativas de criação de *fanfictions*, por meio das respostas de *ficwriters*, isto é, escritores de *fanfictions*, em um questionário eletrônico¹ direcionado ao processo de criação das *fanfictions* e à interação com os fãs. As perguntas foram enviadas no *Twitter* e em três grupos fechados do *Facebook* destinados aos *ficwriters*, e obtiveram-se 70 respostas, das quais, por uma questão de limitação da extensão do trabalho, 5 foram selecionadas. As respostas analisadas apresentaram casos concretos da interferência do leitor no processo de construção das *fanfictions*. Para as análises, mobilizam-se noções teóricas de conciliação de metas e vigilância epistêmica.

As *fanfictions*, inicialmente publicadas em *fanzines*, migraram para o ambiente virtual e passaram a ser postadas em plataformas *online* com o surgimento e popularização da internet. Logo, a relação entre *ficwriter* e seus leitores se tornou mais estreita, visto que os meios em que essas histórias são postadas, em geral, permitem aos leitores deixarem seus próprios comentários acerca da leitura realizada. É

¹ Disponível em: <https://goo.gl/forms/H9dr5OZzMtgNk70c2>.

justamente nesse cenário que emerge a hipótese de pesquisa: a interferência do leitor no processo criativo das *fanfictions*. No meio virtual, a interação entre *ficwriter* e leitor acontece quase que instantaneamente por meios de especulações, elogios, sugestões e críticas postados como *reviews*. Assim, a possibilidade de existir uma conexão mais efetiva entre leitor e escritor resulta numa prática de escrita polifônica.

Um ambiente no qual são situados fãs tanto na posição de emissor quando na de receptor favorece a emergência de uma relação intrínseca entre *ficwriter* e leitor que se baseia na possível conciliação do mesmo objetivo: o desenvolvimento da *fanfiction*. Nesse cenário, assume-se que o processo criativo de uma *fanfiction* fundamenta-se num plano de ação intencional norteado pela consecução de uma meta cujo resultado é uma produção literária com autoria compartilhada, à medida que se estabelece um diálogo entre *ficwriter* e leitor na elaboração do material.

No que diz respeito à teoria de conciliação de metas (RAUEN, 2014), trata-se de uma modelação de processos inferenciais do raciocínio diário através do emprego de uma lógica abduativa/dedutiva, guiada pela noção de meta. Nesse sentido, a teoria é fundamentada na descrição de processos de abdução adotados em situações corriqueiras nas quais o indivíduo precisa antever e projetar cenários em prol de uma meta. Esse processo desenvolve-se em quatro estágios: projeção uma meta [1], e os demais consistem na formulação [2], execução [3] e checagem [4] de pelo menos uma hipótese abduativa antifactual. A arquitetura descritivo-explanatória proposta pelo autor visa a conciliar a noção de relevância (SPERBER, WILSON, 2001) com a noção de meta, partindo do pressuposto de que o indivíduo é proativo e, portanto, sugere que o mecanismo é abduativo-dedutivo, dado que os três primeiros estágios são abduativos e os três últimos, dedutivos.

Devido aos diferentes tipos de conciliação possíveis na teoria de conciliação de metas, a audiência pode exercer diferentes competências de vigilância com a pretensão de protegê-la de erros interpretativos. Segundo Sperber et al. (2010), os seres humanos possuem mecanismos cognitivos para vigilância epistêmica que os preservam da ameaça de

serem mal informados. Por vigilância epistêmica, compreende-se a capacidade que os indivíduos possuem de regular seu grau de confiança numa determinada informação. Nesse contexto, Padilla Cruz (2014) reitera que a vigilância epistêmica consiste em uma série de mecanismos nos quais a comunicação se torna o domínio da operação, cujo objetivo é verificar a credibilidade e confiabilidade dos interlocutores e das informações propriamente ditas. A noção de vigilância epistêmica está estreitamente associada à noção de relevância, uma vez que o indivíduo somente investe um esforço adicional para escolher se acredita ou na informação se ela lhe interessar.

Nesse cenário, surgem as noções de auto e heterovigilância que, conforme Luciano (2018), consistem em processos nos quais a vigilância se dá a partir do falante, isto é, ele, guiado por uma meta *Q*, vigia-se e é vigiado pelo ouvinte. No caso das *fanfictions*, esse processo ocorre entre leitor e *ficwriter*, que se auto e heterovigiam em prol de uma meta em comum: o desenvolvimento do enredo da *fanfiction*.

A partir do cenário disposto, na próxima seção, apresenta-se a revisão de literatura sobre fã, *fandom* e *fanfictions*; na seção seguinte, desenvolve-se a arquitetura explicativa e exploratória da teoria de conciliação de metas; na próxima, elegem-se noções de vigilância epistêmica; em seguida, analisam-se respostas dos *ficwriters*; por fim, na última seção, apontam-se as conclusões.

2. FÃ, FANDOM E FANFICTIONS

Os meios de comunicação de massa se tornaram grandes contribuidores para a eminente aproximação entre os fãs e seus objetos de admiração. Sobre a origem etimológica, conforme Jenkins (1992), a palavra em inglês *fan* – da qual deriva a versão em português, “fã” – é a forma reduzida de *fanatic*, vinda, por sua vez, do latim *fanaticus*, que, segundo Houaiss e Villar (2009, p. 872), é aquele que “pertence ao templo, que é inspirado pelos deuses, entusiasmado, apaixonado”.

Embora sejam distintos e, conseqüentemente, levem à diferentes teorizações, os estudos acerca de um conceito para a palavra “fã” estão relacionados à admiração e/ou obsessão de um sujeito por um determinado objeto. Ao grupo de fãs que se reúne para enaltecer determinado sujeito, denomina-se *fandom*. Entende-se que o fã é, por vezes, implicitamente, definido como uma resposta ao sistema de estrelas. Dessa forma, a passividade é atribuída ao fã que, por sua vez, é visto como sendo trazido à existência por um moderno sistema de celebridades, através dos meios de comunicação de massa. Sendo o fã “a audiência mais visível e identificável”, tornou-se comum um olhar restrito como receptor passivo no que se refere ao consumismo e a cultura de massa (LEWIS, 1992, p. 1).

No entanto, essa perspectiva começou a mudar em meados da década de 1980 com o surgimento de alternativas diferentes daquelas usualmente oferecidas pela mídia de massa, período visto por Jenkins (2009, p. 38) como “a primeira fase de um longo processo de concentração desses meios”. Como resultado, os avanços tecnológicos contribuíram significativamente para a transição que atingiu diretamente os meios de informação utilizados pela população. A partir do uso social e cultural da tecnologia, os meios de comunicação se tornaram contemporâneo universo interacional, além de uma espécie de vitrine sujeitando objetos e pessoas ao capitalismo industrial. Jenkins (2009) destaca a importância das novas tecnologias midiáticas na propagação de um mesmo conteúdo por vários canais diferentes, assumindo distintas formas no que diz respeito ao ponto de recepção. Por conta disso, o papel do consumidor sofre alterações à medida que ele utiliza diferentes tecnologias, passando a possuir um maior controle sobre o fluxo da mídia e interação com outros consumidores. Conseqüentemente, surgem novos tipos de consumidores, muito mais ativos quando comparados aos antigos.

Quando se fala de um novo consumidor, pode-se considerar o fã pertencente a essa categoria, uma vez que as comunidades de fãs foram as primeiras a utilizar de maneira criativa as mídias emergentes (JENKINS, 2009). Através do ciberespaço, definido por Lévy (1999, p. 94) como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial

dos computadores e das suas memórias”, o fã passou a ser capaz de procurar por seus objetos de interesse e ter contato com pessoas que compartilham do mesmo sentimento de admiração. Conforme Vargas e Goulart (2008, 174), o ciberespaço “oportuniza uma inovadora forma de comunicação diferente do sistema tradicional da comunicação massiva, linear e unidirecional”. Nesse contexto, insere-se a *internet* como a “infraestrutura de comunicações digitais que interliga computadores numa teia global”, isto é, trata-se de um dos meios responsáveis para o desenvolvimento da comunicação contemporânea surgida através do ciberespaço. Dentre as características da *internet*, destaca-se a interatividade, uma vez que ela “oferece capacidade de cada usuário interagir, receber e devolver (ou distribuir) informação, de participar efetivamente, até pela alteração do conteúdo recebido”. (VARGAS; GOULART, 2008, p. 177).

Nesse sentido, o uso efetivo da internet e a possibilidade de uma interação sincrônica, conforme Vargas (2015), impulsionou uma mudança no perfil dos fãs. Segundo a autora, a era digital permitiu a transposição dos fãs-navegadores-consumidores para os fãs-navegadores-autores. Isso se deu devido a mudança para a rede de uma prática de leitura e escrita que é desenvolvida com base em textos produzidos pela indústria cultural e propagados pelos meios de comunicação de massa. Essa prática trata-se das *fanfictions*, histórias escritas por indivíduos que deixaram de ser apenas fãs-navegadores-consumidores e tornaram-se fãs-navegadores-autores.

A criação de *fanfictions* é o resultado das comunidades de fãs que, conforme Jenkins (2009, p. 340), “rejeitam a ideia de uma versão definitiva, produzida, autorizada e regulada por algum aglomerado”. Dessa forma, os fãs sentem a necessidade de produzirem um material que vai além daquilo já oferecido, em geral, capaz de preencher as lacunas deixadas nas obras originais. Vargas (2015, p. 21) define a *fanfiction* como “uma história escrita por um fã, envolvendo os cenários, personagens e tramas previamente desenvolvidos no original, sem que exista nenhum intuito de quebra de direitos autorais e de lucro envolvidos nessa prática”.

No que diz respeito ao surgimento, Reis (2011), Koren (2012), Murakami (2016), em trabalhos anteriores, explicam que as *fanfictions* eram publicadas inicialmente em *fanzines*, termo originado da junção das palavras em inglês *fan* e *magazine*, em uma tradução literal, “revistas de fãs”. De acordo com Magalhães (1993), o primeiro *fanzine* que se tem registro é *The Comet*, criada em 1930 por Ray Palmer para o *Science Correspondence Club*. Os *fanzines*, produções de fãs para fãs, migraram para o meio digital ao longo da década de 80, e conseqüentemente, as *fanfictions* também passaram a ser distribuídas em meios eletrônicos. Vargas (2015) considera o advento da internet um fator de extrema significância em relação ao desenvolvimento dos *fandoms* e da produção de *fanfictions*.

Dispondo da internet como instrumento de socialização e divulgação da prática de *fanfictions*, os fãs passaram a criar *websites* com o objetivo de armazenar suas criações e disponibilizá-las para a leitura de outros fãs. Além de todas as informações concedidas associadas às próprias *fanfictions*, Vargas (2015) considera a interatividade possibilitada através desses sites como um dos elementos fundamentais do *fandom*, manifestada na prática da *fanfiction* por meio da relação existente entre o autor e o leitor, nesse caso muito mais estreita do que aquela exercida fora do mundo virtual. Segundo Reis (2011), o processo interacional entre *ficwriter* e leitor origina um texto polifônico, construído de forma conjunta. A autora considera o leitor de *fanfictions* incapaz de ser passivo, uma vez que ele se sente livre para fazer assimilações e combinações entre gêneros e histórias. Esse leitor, nascido na era virtual, comenta, faz críticas, sugestões e até mesmo intervenções nas obras, por meio de comentários disponíveis na internet. Para Koren (2012), o diálogo existente entre *ficwriter* e leitor é diferente daquele em que o fã envia sugestões ou críticas a estúdios ou editoras, estes que, por sua vez, dificilmente mudariam o roteiro de filmes ou finais de livros.

O fato de, geralmente, essas obras serem postadas e acompanhadas durante seu processo de criação possibilita um desenvolvimento mais flexível. Sendo assim, “as sugestões de um ou mais leitores em uma *fanfiction*, por exemplo, podem ser considerados

pelo autor na hora de escrever os próximos capítulos, ou mesmo para alterar o enredo original, levando a história a novos caminhos que agradem aos leitores” (KOREN, 2012, p. 93). Percebe-se que a interferência do leitor no processo de criação das *fanfictions* ocorre exatamente por conta da possibilidade de um contato sincrônico entre emissor e receptor, oportunizado através do meio virtual. A interação entre fãs, tanto na posição de autores quanto de leitores, ocasiona uma produção literária com autoria compartilhada, à medida que o *ficwriter* e o leitor buscam estar em harmonia em relação ao desenvolvimento das *fanfictions*.

Nesse contexto, partindo do pressuposto de que a comunicação entre *ficwriter* e leitor fundamenta-se num plano de ação intencional norteado pela consecução de uma meta cujo resultado é uma produção literária com autoria compartilhada, abordar-se-á a teoria de conciliação de metas, fundamentada pelas noções da teoria da relevância (SPERBER, WILSON, 2001), que busca conciliar a noção de relevância com a noção de meta, partindo do pressuposto de que o indivíduo é proativo e, assim, sugere que o mecanismo é abduutivo-dedutivo.

3. TEORIA DE CONCILIAÇÃO DE METAS

Assume-se nesta pesquisa que o processo criativo de uma *fanfiction* consiste num plano de ação intencional em direção à consecução de uma meta cujo resultado é uma produção literária com autoria compartilhada, à medida que se estabelece um diálogo entre *ficwriter* e leitor na criação do material. Em teoria de conciliação de metas, um plano de ação intencional pode ser descrito e explicado em quatro estágios, tal que o primeiro estágio, assumido como axiomático, é o de projetar uma meta [1], e os demais consistem em formular [2], executar [3] e checar [4] pelo menos uma hipótese abduativa antifactual. No caso, o indivíduo fixa o efeito Q , busca a melhor hipótese com um menor custo de processamento e verifica possíveis conciliações dessas consecuições com a meta Q original. Sendo assim, tanto as premissas P

que determinam a conclusão Q , quanto a conclusão ou meta Q desempenham papel fundamental na filtragem inicial das premissas P .

Nessa arquitetura descritivo-explanatória, conforme Rauen (2014), os três primeiros estágios são abduativos e os três últimos dedutivos. Na figura abaixo, Q representa uma meta, P representa determinada ação antecedente supostamente capaz de atingir a consecução dessa meta e Q' representa a consecução da meta propriamente dita.

Tabela 1 - Arquitetura abduativo-dedutiva da teoria de conciliação de metas.

Abdução	[1]		Q
Dedução	[2]	P	Q
	[3]	P	
	[4]		Q'^2

Fonte: Rauen (2018, p. 14).

A teoria proposta pelo autor visa a descrever os processos de abdução utilizados em situações corriqueiras nas quais os indivíduos precisam antever e projetar cenários em prol de uma meta, ou seja, trata-se de uma modelação dos processos inferenciais do raciocínio diário por meio da adoção de uma lógica abduativa/dedutiva, guiada pela noção de meta. Nesse contexto, a abdução é uma espécie de raciocínio que, conectado ao conceito de criatividade, se propõe a explicar a geração de ideias novas. Assim, o raciocínio abduativo implica à adoção probatória de uma hipótese que se elabora antes mesmo de sua confirmação ou negação. A título de exemplo, no processo de escrita de uma *fanfiction*, o autor precisa escolher um *hall* de hipóteses abduativas antefactuais que ele julga serem suficientes para atingir a sua meta de agradar os leitores. Rauen (2014) aponta que o comportamento proativo que constitui o indivíduo é responsável pela busca de alternativas de solução para um impasse, bem como pela adaptação das circunstâncias a partir de seus objetivos.

² A representação Q' demarca a consecução da meta Q .

Para que o indivíduo seja capaz resolver determinado impasse ou se adaptar conforme seus objetivos, a modelação proativa de metas e busca de hipóteses desenvolve-se em quatro estágios: a projeção da meta, a formulação de pelo menos uma hipótese abdutiva antifactual, a execução da ação antecedente P e a avaliação da (in)ação antecedente P .

A título de exemplo, toma-se que o *ficwriter* tem como meta **agradar seus leitores** Q e, para atingi-la, formula a hipótese abdutiva antifactual de **deixar o final em aberto ao invés da proposição de uma morte trágica** P^3 .

Segundo a modelação de Rauen (2014), o primeiro estágio consiste na projeção da meta:

[1] O indivíduo i projeta uma meta Q em t_1 ;

[1'] O *ficwriter* i projeta a meta Q de o *ficwriter* i agradar seus leitores em t_1 .

Essa formulação registra o instante t_1 de projeção da meta Q de agradar os leitores, e a meta Q é uma possibilidade futura que ainda não existe.

O *output* desse estágio pode ser representado no seguinte esquema:

[1] Q agradar seus leitores, *ficwriter*

No segundo estágio, realiza-se a formulação de pelo menos uma hipótese abdutiva antifactual para atingir a meta Q :

[2] O indivíduo i abduz uma hipótese abdutiva antifactual ótima H_a para atingir a meta Q em t_2 ;

[2'] O *ficwriter* i abduz que se o *ficwriter* deixar o final em aberto ao invés da proposição de uma morte trágica, então o *ficwriter* agradecerá seus leitores em t_2 .

³ Esse cenário é ilustrativo, baseado na reposta de um *ficwriter* no formulário eletrônico que, após interação com um leitor/fã, decidiu deixar o final em aberto, ao invés da proposição inicial de uma morte trágica.

Conforme essa formulação, em um tempo t_2 , o indivíduo i gera uma hipótese abduativa H_a *ex ante facto* para atingir a meta Q . Essa hipótese deve atender a quatro critérios: ser mapeada por uma formulação hipotética “Se P , então Q ”, associar uma ação antecedente P pelo menos provavelmente suficiente para agradar os leitores, ser consistente com o *princípio cognitivo de relevância*⁴ e emergir como solução ótima *ad hoc* para a dita extensão.

O *output* desse estágio pode ser representado da seguinte forma:

[1]	Q	agradar seus leitores, <i>ficwriter</i>
[2]	P Q	deixar o final em aberto, <i>ficwriter</i> agradar seus leitores, <i>ficwriter</i>

No terceiro estágio, cabe à provável execução da ação antecedente P :

- [3a] O indivíduo i executa P para atingir Q em t_3 , ou
 [3b] O indivíduo i não executa P para atingir Q em t_3 ,

tal que:

- a) t_3 representa o tempo da execução da ação antecedente P no contexto da formulação hipotética “Se P , então Q ”;
 b) t_3 sucede t_2 ;
 c) [3b] é o modelo de inação pressuposto por [3a];
 d) A inação pode ser voluntária ou involuntária.

A descrição considera que: a) há um tempo próprio t_3 da execução da ação; b) t_3 sucede a formulação da hipótese abduativa antifactual H_a ; c) o modelo positivo no qual a ação P é executada, por definição, pode fazer emergir o modelo negativo no qual a ação P não é executada; e d) apesar da plausibilidade da hipótese, há contextos onde a ação não é possível ou, mesmo sendo possível, não é executada.

- [3a] O indivíduo i executa P para atingir Q em t_3 , ou
 [3b] O indivíduo i não executa P para atingir Q em t_3 .

⁴ Conforme Sperber e Wilson (2001), dois princípios básicos sustentam a Teoria da Relevância: o cognitivo, segundo o qual a cognição humana é responsável pela maximização da relevância dos *inputs* que são processados; e o comunicativo, segundo o qual enunciados geram expectativas de relevância.

Dado que o *ficwriter* deixa o final em aberto, pode-se representar o *output* ativo desse estágio desta forma:

[3'] *Ficwriter i* deixa o final em aberto para o *ficwriter i* agradar seus leitores em t_3 .

Esquemáticamente:

[1]	Q		agradar seus leitores, <i>ficwriter</i>
[2]	P	Q	deixar o final em aberto, <i>ficwriter</i> agradar seus leitores, <i>ficwriter</i>
[3]	P		deixar o final em aberto, <i>ficwriter</i>

O quarto estágio consiste na checagem dedutiva da formulação da hipótese:

(4a) Considerando-se [2] Se P , então Q e [3a] P , o indivíduo i checa a consecução Q' em t_4 ; ou,

(4b) Considerando-se [2] Se P , então Q e [3b] $\neg P$, o indivíduo i checa a consecução $\neg Q'$ em t_4 ,

tal que:

a) t_4 representa o tempo da consecução da meta Q ;

b) t_4 sucede t_3 .

c) (4a) é o modelo de consecução da ação P de [3a] e (4b) é o modelo de consecução da inação $\neg P$ de [3b];

d) Q' representa o resultado da ação P de [3a] e $\neg Q'$ representa o resultado da inação $\neg P$ de [3b];

e) Q' ou $\neg Q'$ é uma realidade em t_4 ⁵.

Na checagem, o indivíduo verifica ou monitora o resultado da ação antecedente P no escopo da formulação “Se P , então Q ”, de modo que, no cenário ativo, que está sendo descrito (Q ; Se P , então Q ; P), o *ficwriter* avalia se deixar final aberto viabiliza agradar seus leitores.

(4') O *ficwriter i* checa a consecução de agradar seus leitores em t_4 .

⁵ A expressão Q' destaca que a consecução da meta é sempre em alguma medida diferente de sua projeção. Em descrições mais completas ou em descrições de situações mais complexas as várias instâncias de Q poderiam ser indexadas por números $Q_1, Q_2, Q_3, \dots, Q_n$, de tal modo que Q_1 representa a emergência da meta inicial.

O *output* desse estágio pode ser representado desta forma:

[1]	Q		agradar seus leitores, <i>ficwriter</i>
[2]	P	Q	deixar o final em aberto, <i>ficwriter</i> agradar seus leitores, <i>ficwriter</i>
[3]	P		deixar o final em aberto, <i>ficwriter</i>
[4]	Q'		agradar seus leitores, <i>ficwriter</i>

É justamente nesse estágio que surgem os conceitos de *conciliação de metas* e de *confirmação de hipóteses*.

De acordo com Rauen (2014), há conciliação de metas quando o estado Q' em t_4 satisfaz ou compatibiliza com a meta Q em t_1 . Há quatro modelos de consecução: conciliação ativa [1a], quando se executa a ação antecedente e se alcança o estado consequente. No caso, o *ficwriter* deixa o final em aberto ao invés da proposição de uma morte trágica e agrada seus leitores; inconciliação ativa [1b], quando se executa a ação antecedente e não se alcança o estado consequente. No caso, o *ficwriter* deixa o final em aberto ao invés da proposição de uma morte trágica e não agrada seus leitores; conciliação passiva [1c], quando não se executa a ação antecedente e, mesmo assim, alcança-se o estado consequente. No caso, o *ficwriter* não deixa o final em aberto ao utilizar a proposição de uma morte trágica e, mesmo assim, agrada seus leitores; inconciliação passiva [1d], quando não se executa a ação antecedente e não se alcança o estado consequente. No caso, o *ficwriter* não deixa o final em aberto ao invés da proposição de uma morte trágica e não agrada seus leitores.

Essas opções podem ser resumidas na figura 1 a seguir.

Tabela 2 - Possibilidades de consecução de metas

Estágios	(1a) Conciliação Ativa	(1b) Inconciliação Ativa	(1c) Conciliação Passiva	(1d) Inconciliação Passiva
[1]	Q	Q	Q	Q
[2]	P Q	P Q	P Q	P Q
[3]	P	P	¬P	¬P
[4]	Q'	¬Q'	Q'	¬Q'

Conforme Rauen (2014), há uma confirmação de hipóteses quando a realidade Q' em t_4 satisfaz ou compatibiliza com a hipótese abdutiva antifactual H_a em t_2 , de tal forma que o resultado da ação P reforça a hipótese abdutiva antifactual H_a de que a ação antecedente P causa o estado consequente Q . Cabe ressaltar que a avaliação dessa hipótese abdutiva antifactual depende do grau de confiança ou de força que o indivíduo designa à conexão entre a ação antecedente e o estado consequente. Assim, sugere-se haver uma espécie de gradação que vai do nível categórico, mais forte, passando pelos níveis bicondicional, condicional e habilitador, intermediários, e chegando ao nível tautológico, mais fraco.

No processo criativo das *fanfictions*, quando categórica $P \Leftrightarrow Q$, a hipótese abdutiva antifactual formulada pelo *ficwriter* é suficiente, indispensável e certa, admitindo apenas conciliações ativas (1a). Quando bicondicional $P \leftrightarrow Q$, a hipótese é suficiente e indispensável, mas não certa, admitindo-se também inconciliações passivas (1d). Quando condicional $P \rightarrow Q$, a hipótese é suficiente, mas não indispensável, possibilitando também conciliações passivas (1c). Quando habilitadora $P \leftarrow Q$, a hipótese é indispensável, mas não suficiente, viabilizando inconciliações ativas (1b), mas não conciliações passivas (1c). Quando tautológica $P - Q$, a hipótese não é suficiente ou indispensável, arquitetando situações nas quais todas as consecuições são verossímeis. A figura 3, a seguir, resume as cinco possibilidades.

Figura 3 – Tabela de verdade para modulação de hipóteses abdutivas antifactuais

Conciliações	Proposições		Categórica	Bicondicional	Condicional	Habilitadora	Tautológica
	P	Q	$P \Leftrightarrow Q$	$P \leftrightarrow Q$	$P \rightarrow Q$	$P \leftarrow Q$	$P - Q$
(1a) Conciliação Ativa	V	V	V	V	V	V	V
(1b) Inconciliação Ativa	V	F	F	F	F	V	V
(1c) Conciliação Passiva	F	V	F	F	V	F	V
(1d) Inconciliação Passiva	F	F	F	V	V	V	V

Apresentadas as noções de conciliação de metas e de confirmação de hipóteses, chega-se aos conceitos de autoconciliação e de heteroconciliação.

Conforme Rauen (2014), diz-se haver uma autoconciliação de metas quando um indivíduo, por si só, verifica se uma determinada ação antecedente permite alcançar o estado consequente. Todavia, quando a colaboração de outros indivíduos, que são mobilizados por mecanismos comunicacionais, é necessária para essas conciliações, diz-se haver uma heteroconciliação de metas. No caso das *fanfictions*, toma-se como foco a interação entre *ficwriter* e leitor, uma vez que, hipoteticamente, o processo criativo do *ficwriter* é influenciado mediante a mobilização colaborativa dos leitores.

De acordo com Rauen e Luciano (2017), em cenários de heteroconciliação, a audiência pode exercer diferentes competências de vigilância epistêmica com o intuito de preservá-la de erros interpretativos⁶. No que diz respeito às *fanfictions*, os processos de auto e heterovigilância promovem a modulação da emergência de hipóteses abduativas antefactuais em direção à conciliação ótima de metas em comum, uma vez que tanto o *ficwriter* quanto o leitor estão interessados no direcionamento do enredo dessas histórias.

Para descrever e explicar processos comunicativos em teoria de conciliação de metas, admitem-se três camadas de intenções. Nesse contexto teórico, uma intenção prática superordena uma intenção informativa, que superordena uma intenção comunicativa. No exemplo em pauta, tem-se a intenção prática de agradar os leitores que guia uma intenção informativa de tornar manifesto ou mais manifesto essa proposição ao leitor e essa intenção informativa direciona a intenção comunicativa de, mediante a publicação da *fanfiction*, tornar mutuamente manifesto para ambos, *ficwriter* e leitor.

Do ponto de vista do *ficwriter*, essas camadas podem ser inseridas em planos de ação intencional consecutivamente encaixados, como apresentados a seguir:

⁶ No capítulo seguinte, desenvolve-se o conceito de vigilância epistêmica.

	<i>Intenção Comunicativa</i>	<i>Intenção Informativa</i>	<i>Intenções Práticas</i>
			(Q) Agradar os leitores, <i>ficwriter</i> .
			(P) Deixar o final em aberto, <i>ficwriter</i> .
[1]			(O) Propor o final em aberto, <i>ficwriter</i> .
[2]		(N) Informar os leitores sobre o final em aberto, <i>ficwriter</i> .	(O) Propor o final em aberto, <i>ficwriter</i> .
[3]	(M) Comunicar, mediante a elaboração de uma <i>fanfiction</i> , o final em aberto, <i>ficwriter</i> .	(N) Informar os leitores sobre o final em aberto, <i>ficwriter</i> .	
[4]	(M) Comunicar, mediante a elaboração de uma <i>fanfiction</i> , o final em aberto, <i>ficwriter</i> .		
[5]		(N') Informação sobre o final em aberto, <i>ficwriter</i> .	
[6]			(O') Proposição de final em aberto, <i>ficwriter</i> .
			(P') Deixar o final em aberto, <i>ficwriter</i> .
			(Q') Agradar os leitores, <i>ficwriter</i> .

Para o leitor avaliar a proposição do *ficwriter*, é preciso recuperar essas camadas de intenções e, para tanto, a teoria de conciliação de metas apropria-se do mecanismo de interpretação guiado pela noção de relevância. A teoria da relevância, proposta por Dan Sperber e Deirdre Wilson (1986, 2001), é uma abordagem pragmática-cognitiva que se fundamenta na noção de esforço e efeito: quanto maiores os efeitos cognitivos e menores os esforços de processamento, maior é a relevância de um *input* para os mecanismos cognitivos. No caso, analisa-se como fatores linguísticos e contextuais relacionam-se no processo interpretativo. Intuitivamente, relevância é:

[...] uma propriedade potencial não somente de enunciados e outros fenômenos observáveis, mas de pensamentos, memórias e conclusões de inferências. Nos termos da Teoria da Relevância, qualquer estímulo externo ou representação interna que fornece um *input* para processos cognitivos pode ser relevante para um indivíduo em algum momento. (WILSON; SPERBER, 2005, p. 223).

Nessa teoria, pode-se ocorrer a geração de efeitos cognitivos positivos a partir do processamento de um estímulo num contexto de suposições cognitivas prévias. Esse estímulo é capaz de fortalecer suposições prévias, contradizer, eliminá-las ou, inclusive, gerar implicações, ou seja, conclusões inferenciais que emergem da união desses estímulos com o contexto cognitivo. Contudo, essas implicações não decorrem desses estímulos ou desse contexto de maneira isolada. A tese central da teoria é que, quando idênticas as condições, a relevância será maior na medida em que os efeitos superarem o esforço.

Assumindo esse pressuposto teórico, a teoria da relevância baseia-se nos princípios *cognitivo*, de que a mente sempre maximizará os efeitos cognitivos; e o *comunicativo*, de que enunciados serão presumidos como otimamente relevantes. Cabe ressaltar que as interpretações possuem níveis distintos de relevância. Desse modo, uma interpretação pode não ser relevante, totalmente relevante ou altamente relevante. À vista disso, existem as noções de relevância mínima, máxima e ótima. Sperber e Wilson (2001) desenvolvem a noção de relevância ótima que está relacionada à prática do ouvinte em procurar pela relevância.

De acordo com a presunção de relevância ótima, um enunciado usado de maneira ostensiva deveria ter ao menos efeitos cognitivos consideravelmente satisfatórios com um baixo custo de processamento para receber atenção. Contudo, enfatiza-se que a noção de relevância ótima varia de indivíduo para indivíduo e de ocasião para ocasião. Os autores assim definem a presunção de relevância ótima:

(a) O conjunto das suposições {I} que a pessoa que comunica tenciona tornar manifesto ao destinatário é suficientemente relevante para valer a pena ao destinatário processar o estímulo ostensivo. (b) O estímulo ostensivo é o mais relevante que a pessoa que comunica podia ter utilizado para comunicar {I}. (SPERBER; WILSON, 2001, p. 242).

Conforme a noção de relevância ótima, o ouvinte parte do pressuposto de que o enunciado produzido pelo falante foi, minimamente, relevante o suficiente para merecer o esforço de processamento e foi o melhor que o falante poderia ter feito graças as suas preferências e habilidades.

Admitindo-se essa a *presunção de relevância ótima*, conforme a decodificação linguística, o intérprete é guiado por uma rota de esforço mínimo, enriquece o estímulo com o objetivo de obter um significado explícito, caso seja necessário, e completa esse significado em nível implícito, caso seja pertinente.

Esse processo é resumido na seguinte heurística de compreensão:

Heurística de compreensão guiada pela noção teórica de relevância
Siga um caminho de menor esforço na computação de efeitos cognitivos:

2a. Considere interpretações em ordem de acessibilidade;

2b. Pare quando sua expectativa de relevância é satisfeita.

(WILSON, 2004, lição 5, p. 1, tradução nossa).

Retoma-se como exemplo o enunciado do *ficwriter* sobre o que a fez modificar seu enredo⁷:

(1a) Forma Linguística: Decidi deixar o final em aberto, ao invés de uma morte trágica.

(1b) Forma Lógica: (decidir deixar x , y , β_{lugar}).

(1c) Explicatura: Decidi deixar [FICWRITER_{*j*}] o final em aberto \emptyset [DA FANFICTION_{*i*}], ao invés de \emptyset [ESCREVER] uma morte trágica \emptyset [DE ALGUM PERSONAGEM] \emptyset [NO FINAL DA FANFICTION].

(1d) Explicatura expandida: FICWRITER AFIRMA QUE DECIDIU DEIXAR FICWRITER O FINAL EM ABERTO DA FANFICTION, AO INVÉS DE ESCREVER UMA MORTE TRÁGICA DE ALGUM PERSONAGEM NO FINAL DA FANFICTION.

Conforme foi descrito, assume-se que o intérprete encaixa o excerto do enunciado linguístico (1a) numa forma lógica (1b) segundo a qual alguém x deixa algo y em determinado β_{lugar} . Na versão (1c), por sua vez, vemos como forma lógica foi enriquecida. Atribui-se a x o *ficwriter* e a y o final da *fanfiction* em aberto, bem como a β_{lugar} o próprio final da *fanfiction*. Por fim, na versão (1d) encaixa-se num ato esclarecendo que é o *ficwriter* quem elabora a proposição em questão.

Assim, o *ficwriter* afirma que:

⁷ Descreve-se a interpretação em quatro versões. Na versão (1a), apresenta-se a forma linguística do enunciado; na versão (1b), apresenta-se a forma lógica; na versão (1c), apresenta-se a explicatura; e, na versão (1d), encaixa-se a explicatura numa descrição que leva em consideração a atitude proposicional do falante.

O *ficwriter*^x decidiu deixar o final da *fanfiction* em aberto^y no final da *fanfiction*^z. P

O *ficwriter*^x decidiu deixar uma morte trágica de um personagem no final da *fanfiction*^z. Q

O *ficwriter* afirma que P ao invés de Q.

Assumindo que o intérprete é capaz de chegar à versão (1d) e que ele tem a intenção de descrever e explicar essa proposição em termos de um plano de ação intencional, uma inferência como essa pode ser descrita da seguinte forma:

S_1^8 - *Ficwriter* afirma que decidiu deixar o final da *fanfiction* em aberto, ao invés de escrever uma morte trágica de algum personagem no final da *fanfiction* (premissa implicada derivada da explicatura do excerto do enunciado);

$S_2 - S_1 \rightarrow S_3$ (inferência por *modus ponens*⁹);

S_3 - Deixar o final em aberto é uma submeta para agradar os leitores da *fanfiction* (conclusão implicada).

Conhecidas em linhas gerais as arquiteturas descritivo-explanatória da teoria de conciliação de metas e da teoria da relevância, na próxima seção, desenvolvem-se as noções vigilância epistêmica a fim de, posteriormente, analisar as hipóteses abduativas antefactuais em situações proativas de criações de *fanfictions*.

4. VIGILÂNCIA EPISTÊMICA

A comunicação é um processo imprescindível que resulta em benefícios vitais para todo e qualquer indivíduo. Contudo, Sperber et al. (2010) apontam o eminente risco de a comunicação provocar, acidental ou intencionalmente, mal-entendidos. É justamente nesse cenário que emergem as noções de vigilância epistêmica. Conforme Wilson e Sperber (2005), a predisposição da cognição humana para maximizar a

⁸ Sperber e Wilson (1986, 1995) assumem que os cálculos inferenciais são formados por suposições S_1-S_n concebidas, de acordo com o caso, como premissas ou conclusões implicadas.

⁹ Na regra *modus ponens*, se há uma relação de implicação entre duas suposições P e Q , quando a primeira é afirmada P , segue-se necessariamente a segunda Q . Formalmente: “ $P \rightarrow Q$, P , Q ” (o símbolo \rightarrow equivale à operação lógica de implicação, se P então Q).

relevância possibilita antever e manipular estados mentais dos outros, uma vez que o falante pode produzir um estímulo que supostamente atrairá a atenção do ouvinte, ativará um apropriado conjunto de suposições contextuais e apontará na direção de uma conclusão pretendida. Assim, o falante pode utilizar recursos ostensivos para chamar a atenção do ouvinte, sejam eles verbais ou não.

Nesta perspectiva, Wilson (2004) propõe haver a transmissão de informação acidental, encoberta e aberta. A transmissão de informação acidental ocorre por meio de informações as quais o falante não pretendia transmitir, enquanto a transmissão encoberta de informação envolve certo grau de manipulação ou cancelamento, uma vez que o falante busca mantê-la escondida para obter sucesso. Já a transmissão aberta de informação pode também ser chamada de comunicação aberta, visto que o falante não somente pretende transmitir determinada mensagem, mas pretende que sua audiência reconheça essa intenção. Na comunicação aberta, há duas camadas de intenção a serem destacadas pela audiência: uma intenção básica do falante em informar algo aos ouvintes e uma intenção de ordem superior de que os ouvintes sejam capazes de reconhecer essa intenção básica. Em teoria da relevância, essas intenções são chamadas, respectivamente, de intenção informativa e comunicativa. No caso da *fanfictions*, a comunicação aberta pode ocorrer quando o *ficwriter* diz que “um novo *ship*¹⁰ surgirá nos próximos capítulos”, após a publicação de um novo capítulo em que surge um novo personagem na trama. Dessa maneira, o *ficwriter* insinua que o novo personagem pode se tornar o interesse amoroso de algum personagem já existente, tornando evidente essa intenção para seus leitores.

No caso de uma comunicação inferencial ostensiva nos termos da teoria da relevância, o comunicador tem a intenção de informar algo à audiência e tem a intenção de que a audiência perceba essa intenção. Assim, em vez de dizer que um novo *ship* irá surgir nos próximos

¹⁰ Segundo Murakami (2016), o termo *ship* diz respeito ao casal pelo qual os fãs torcem. Assim, “shippar” trata-se do ato de torcer pelo relacionamento amoroso de alguém, geralmente personagens de filmes, seriados, desenhos animados, histórias em quadrinhos, mangás e *fanfictions*.

capítulos, o *ficwriter* pode dizer abertamente que novo personagem será o interesse amoroso de algum outro personagem já existente. Nesse sentido, a comunicação inferencial ostensiva ocorre através da transmissão aberta de informação e envolve o uso de um estímulo ostensivo projetado para atrair a atenção de uma audiência e focá-la no que se deseja transmitir. Logo, na comunicação aberta, há informações que se pretende transmitir e há informações que chamam intencionalmente a atenção para o primeiro nível de informações.

Contudo, conforme Sperber et al. (2010), o sucesso dessa comunicação depende da cooperação e do investimento de algum esforço entre falante e ouvinte, mas isso se dá mediante a expectativa de algum efeito. No caso do falante, é produzir algum efeito no destinatário e, no do ouvinte, é esperar uma informação verdadeira e relevante. Entretanto, Sperber et al. (2010) apontam a elevada ameaça de a comunicação provocar, acidental ou intencionalmente, mal-entendidos. É precisamente nesse cenário que surge a noção de vigilância epistêmica.

De acordo com Sperber et al. (2010), os seres humanos têm mecanismos cognitivos para vigilância epistêmica que os protegem do risco de serem mal informados. Para Padilla Cruz (2012), vigilância epistêmica consiste em uma série de mecanismos em que a comunicação se torna o domínio da operação, cujo objetivo é verificar a credibilidade e confiabilidade dos interlocutores e das informações propriamente ditas. Logo, os indivíduos são capazes de calibrar sua confiança, exercendo níveis de vigilância.

Contudo, a vigilância epistêmica está diretamente relacionada à noção de relevância, uma vez que o indivíduo apenas investe um esforço adicional para decidir se acredita ou na informação se ela lhe interessar. Conforme Sperber et al. (2010), a partir do momento em que o ouvinte aceita a autoridade epistêmica e prática do falante, o reconhecimento da intenção informativa resulta na sua realização e, por consequência, na produção da resposta cognitiva ou comportamental pertinente. Apesar disso, a intenção comunicativa pode ser cumprida sem que a intenção informativa correspondente seja, isto é, um ouvinte pode entender de maneira correta um enunciado sem aceitar ou cumprir com o que eles

entenderam. Portanto, é possível que o primeiro nível seja recuperado sem o segundo, visto que o enunciado do falante pode ser considerado manifesto para o ouvinte sem ter sido projetado intencionalmente para esse objetivo. Contudo, frequentemente, existe a necessidade do reconhecimento da intenção que fica atrás da ostensão para a informação ser processada de forma eficiente.

Mais especificamente, são produzidos estímulos ostensivos que possuem dois objetivos: realizar uma intenção informativa de transmitir ao destinatário um conjunto de informações; e realizar uma intenção comunicativa de “tornar mutuamente manifesto ao receptor e à pessoa que comunica que a pessoa que comunica tem uma intenção informativa” (SPERBER; WILSON, 2001, p. 109). Ou seja, é função da intenção informativa fazer com que o receptor reconheça uma mensagem que se pretende transmitir; enquanto é função da intenção comunicativa fazer com que seja mutuamente manifesta a intenção informativa transmitida pela pessoa que comunica. Compreende-se intenção como um estado psicológico. Para Sperber e Wilson (2001, p. 105), “uma pessoa que comunica produz um estímulo com a intenção informativa de tornar manifesto ou mais manifesto ao receptor um conjunto de suposições {I}”. Nesse sentido, as suposições são tratadas por graus de manifestabilidade. Para os autores, manifesto significa aquilo que pode ser inferido ou percebido. Assim, os acontecimentos podem ser mais ou menos manifestos ao indivíduo, e o conjunto desses graus de manifestabilidade das suposições integram o que é denominado como ambiente cognitivo. Nesse cenário, um ambiente cognitivo de um indivíduo é “o conjunto de todos os fatores que ele tem a capacidade de apreender ou inferir: todos os fatores que lhe são manifestos” (SPERBER; WILSON, 2001, p. 80). Além disso, uma suposição é manifesta dentro de um ambiente cognitivo a partir do momento em que o ambiente oferece uma evidência suficiente para sua aceitação.

O fato de os interlocutores compartilharem um ambiente cognitivo não provoca o acionamento das mesmas suposições, uma vez que as pessoas não compartilham seus ambientes cognitivos totais. À vista disso, Sperber e Wilson (2001) propõem as noções de ambiente

cognitivo mútuo e de manifestabilidade mútua. Num ambiente cognitivo mútuo, as suposições serão mutuamente manifestas aos interlocutores. As noções de ambiente cognitivo mútuo e de manifestabilidade mútua não explicam o motivo de se acionar uma suposição ao invés de outra. Diante disso, os autores defendem a ideia de que um indivíduo que pretende comunicar determinada informação precisa ter a intenção de alterar o ambiente cognitivo de seu interlocutor, a intenção informativa, e, para tanto, dispõe de estímulos ostensivos que colocam em evidência essas informações, a intenção comunicativa.

Um estímulo ostensivo trata-se de qualquer modificação no ambiente (expressões visuais ou corporais, sons, cheiros etc.) usada para tornar manifesto a alguém determinada informação. Conforme Sperber e Wilson (2001), todo ato de ostensão transmite uma garantia de relevância, tornando manifesta a intenção informativa que está por de trás da ostensão. Assim, Sperber e Wilson (1995) arquitetaram um modelo inferencial com base nas noções de intenção comunicativa e informativa. Esta busca informar ouvinte e aquela que ele reconheça essa intenção. No caso, se o destinatário aceita a autoridade (epistêmica ou prática) do comunicador, o reconhecimento da intenção informativa vai levar a sua realização e, conseqüentemente, a produção da resposta cognitiva ou comportamental adequada. No entanto, a intenção comunicativa pode ser cumprida sem que a intenção informativa correspondente seja.

A partir do momento em que a vigilância epistêmica é dirigida ao risco do engano, ela exige a compreensão dos estados epistêmicos de um comunicador, bem como de suas intenções, inclusive a intenção de persuadir sua audiência a acreditarem em falsas ideias. Claramente, a compreensão do conteúdo comunicado por um enunciado é uma condição prévia para a sua aceitação, mas isso não significa que os dois processos ocorrem sequencialmente. Fatores que afetam a aceitação ou rejeição de uma parte de informação comunicada podem ter a ver tanto com a fonte da informação – em quem acreditar – ou com o seu conteúdo – em que acreditar. Nesse cenário, Mercier e Sperber (2009) argumentaram que o raciocínio é uma ferramenta para a vigilância epistêmica e para a comunicação com os destinatários vigilantes cuja

função principal é permitir que os comunicadores produzam argumentos e que os destinatários os avaliem. Contudo, Sperber et al. (2010) acrescentam que o raciocínio ocorre também no pensamento solitário e desempenha um papel importante na revisão de crenças. Ainda segundo os autores, o raciocínio em contextos não-comunicativos é uma extensão de um componente básico da capacidade de vigilância epistêmica para informação comunicada e, normalmente, envolve um plano comunicativo antecipatório ou imaginativo. Nesse contexto, o pensador solitário avalia que argumentos utilizar para convencer o receptor¹¹.

A maior parte da comunicação humana acontece de forma aberta e intencional e para esse tipo de comunicação ter sucesso, é necessário que tanto o comunicador quanto o destinatário cooperem, investindo algum esforço. É pouco provável que esse investimento de esforço aconteça sem a espera de algum benefício em troca. Para o destinatário, normalmente é esperado obter alguma informação que seja verdadeira e relevante, enquanto para o comunicador, espera-se produzir algum efeito tencionado no destinatário. Nesse cenário, a comunicação humana tem como característica o fato de o comunicador ter dois objetivos distintos: ser compreendido e fazer sua audiência pensar ou agir conforme o que é para ser de fato compreendido. Da mesma maneira, o destinatário pode compreender essa mensagem sem de fato aceitá-la. Assim, a vigilância epistêmica mostra-se baseada em mecanismos cognitivos que se desenvolvem por meio de trajetórias diferentes, incluindo o reconhecimento de potenciais parceiros de cooperação, a epistemologia ingênua e a até mesmo a leitura de mente.

Da perspectiva do comunicador, existe o receio de que seja improvável que aquilo que ele diz meramente na confiança seja aceito pelo destinatário, mas provavelmente exercerá alguma vigilância epistêmica para verificar em que medida a sua pretensão está consonante com suas próprias crenças. Nesse contexto, é possível que o processo de vigilância ativa do destinatário acabe comprometendo a

¹¹ Como será visto mais a frente, esse processo do pensador solitário será denominado de autovigilância.

meta que o comunicador pretende alcançar. No entanto, um destinatário vigilante é melhor do que aquele que desconsidera a informação comunicada, visto que a confiança na coerência do destinatário como um critério para aceitar ou rejeitar a informação pode oportunizar ao comunicador convencê-lo.

A partir da noção de meta do comunicador, chega-se ao ponto de encontro entre vigilância epistêmica e teoria de conciliação de metas. Os diferentes tipos de conciliação fazem com que a audiência exerça variados tipos de vigilância epistêmica. Nesse cenário, surgem os processos de auto e heterovigilância. Por auto e heterovigilância, conforme Luciano (2018), definem-se os processos nos quais a vigilância se dá a partir do falante, isto é, ele, guiado por uma meta *Q*, vigia-se e é vigiado pelo ouvinte. No caso das *fanfictions*, pode-se se ilustrar a autovigilância quando, sem intervenção de outrem, o *ficwriter* avalia se determinado desfecho é melhor, levando em consideração suas preferências e habilidades. Por outro lado, na heterovigilância, é o interlocutor quem atua superordenando o processo de emergência da hipótese abdutiva antefactual, uma vez que ele atua flexibilizando a categoricidade da hipótese, fazendo com que ela possa ser fortalecida ou, por vezes, descartada. Com relação ao processo criativo das *fanfictions*, pode-se exemplificar a heterovigilância quando o leitor interfere na prática de escrita do *ficwriter*, por meio de seus elogios, críticas e sugestões. Nesse sentido, assume-se que os leitores interferem no processo criativo das *fanfictions* através dos processos de auto e heterovigilância epistêmica que modelam a emergência e a força da hipótese abdutiva antefactual do *ficwriter*.

5. ANÁLISE DAS RESPOSTAS DOS FICWRITERS

Cabe a esta seção analisar respostas de *ficwriters* referentes à criação das narrativas. Destaca-se que as perguntas foram enviadas no *Twitter* e em três grupos fechados do *Facebook* destinados aos *ficwriters*, e obtiveram-se 70 respostas, das quais, por uma questão de limitação da extensão do trabalho, 5 foram selecionadas.

A seguir, apresentam-se as análises das respectivas respostas com ênfase nos processos de auto e heterovigilância.

[...] eu já descrevi cenas que antes eu não me importava, até mesmo fiz um capítulo especial de natal apenas porque uma leitora pediu.
[FICWRITER 1]

Em tese, assume-se que o plano de ação intencional do *ficwriter 1* pode ser descrito pelos quatro estágios propostos por Rauén (2014). Isto ocorre, porque ele: a) define uma meta esclarecida para a condução da interação comunicativa – estágio [1] da emergência de uma meta Q ; b) elege pelo menos uma estratégia em direção à consecução desta meta – estágio [2] da proposição de pelo menos uma hipótese abductiva antifactual H_a ; c) executa a estratégia – estágio [3] da execução da ação antecedente de pelo menos uma hipótese abductiva antifactual H_a ; e, d) monitora a consecução Q' desta estratégia – estágio [4] de avaliação.

No primeiro estágio da modelação, o de emergência da meta, será arbitrado que a meta Q do *ficwriter 1* é “agradar seus leitores”. Segue-se a descrição da meta arbitrada:

[1] *Ficwriter 1* formula a meta Q de agradar seus leitores em t_1 .

No segundo estágio, o *ficwriter 1* formula pelo menos uma hipótese abductiva antifactual H_a para atingir a meta, compondo seu primeiro plano de ação intencional:

[2a] *Ficwriter 1* abduz pelo menos uma hipótese antifactual H_a para atingir a meta Q de agradar seus leitores em t_2 .

Como se pode ver, esta formulação está incompleta, porque representa apenas a ideia de que o *ficwriter 1* precisa, num tempo t_2 que sucede t_1 , conectar uma ação antecedente P para atingir a meta Q . Assumindo que o *ficwriter 1* deseja agradar seus leitores e que, como mencionado por ele, uma leitora lhe sugeriu um capítulo especial de natal, arbitrariamente elege-se a estratégia vencedora do *ficwriter 1* “escrever um capítulo especial de Natal”. A descrição do *output* do segundo estágio é a hipótese abductiva antifactual H_a a seguir:

[2b] Se o *ficwriter 1* escrever um capítulo especial de Natal P , então o *ficwriter 1* agradará os leitores Q .

No terceiro estágio, tem-se a provável execução da ação antecedente P abduzida pelo *Ficwriter 1* como a melhor opção para atingir a meta Q . Dado que o *ficwriter 1* escreve um capítulo especial de natal, o *output* ativo desse estágio (ação intencional) pode ser representado desta forma:

[3'] *Ficwriter 1* i escreve um capítulo especial de Natal para o *Ficwriter 1* i agradar os leitores em t_3 .

No quarto estágio, o *ficwriter*, de fato, checa, se agradou ou não os leitores. Nesta formulação, Q' representa a provável consecução no tempo t_4 da meta Q projetada no tempo t_1 . É nesse momento que ocorre a avaliação ou o monitoramento da (in)ação antecedente P . No caso em ilustração, houve a execução da ação antecedente P , versão positiva do modelo.

(4a) *Ficwriter i* checa se conseguiu agradar os leitores t_4 .

A checagem é o estágio no qual avalia-se a consecução da meta Q no domínio da formulação hipotética “*Se P, então Q*”. Nesse momento, considera-se os conceitos de conciliação de metas e de confirmação de hipóteses. Conforme Rauen (2014, p. 603, tradução nossa), há conciliação de metas quando o estado Q' do ambiente em t_4 “satisfaz, coincide com ou corresponde à meta Q em t_1 ”. Ou seja, é o estado no qual o resultado da ação P assemelha-se ou é congruente com o resultado esperado. Além disso, há confirmação de uma hipótese abduzida antefactual H_a quando o estado da realidade Q' em t_4 “satisfaz, coincide com ou corresponde à hipótese H_a em t_2 ”. Isto é, o estado no qual “o resultado da ação P reforça a hipótese abduzida antefactual H_a de que a ação antecedente P causa o estado consequente Q ” (RAUEN, 2014, p. 604, tradução nossa).

Com base no conceito de conciliação de metas, Rauen (2014, p. 603, tradução nossa) conjectura haver quatro cenários distintos. No primeiro cenário (5a), há uma conciliação ativa. Neste cenário, “o indivíduo i executa a ação P no contexto da hipótese H_a , e a realidade Q' em t_4 concilia-se com a meta Q em t_1

e confirma a hipótese H_a em t_2'' . No exemplo ilustrado, por hipótese, há conciliação ativa redundando em sucesso à hipótese abdutiva antifactual.

Enquanto plano de ação intencional, os quatros estágios de exemplo podem ser ilustrados como a seguir:

- | | | | |
|-----|-----|--|---|
| [1] | Q | | Agradar seus leitores, <i>ficwriter</i> . |
| [2] | P Q | Escrever um capítulo especial de Natal, <i>ficwriter</i> . | Agradar seus leitores, <i>ficwriter</i> . |
| [4] | O P | Informar os leitores sobre a escrita de um capítulo especial de Natal, <i>ficwriter</i> . | Escrever um capítulo especial de Natal, <i>ficwriter</i> . |
| [5] | N O | Comunicar, mediante a elaboração de uma <i>fanfiction</i> , a escrita de um capítulo especial de Natal, <i>ficwriter</i> . | Informar os leitores sobre a escrita de um capítulo especial de Natal, <i>ficwriter</i> . |
| [6] | N | Informar os leitores sobre a escrita de um capítulo especial de Natal, <i>ficwriter</i> . | |
| [7] | O' | Informação sobre a escrita de um capítulo especial de Natal, <i>ficwriter</i> . | |
| [8] | P' | | Proposição de capítulo especial de Natal, <i>ficwriter</i> . |
| [9] | Q' | | Agradar seus leitores, <i>ficwriter</i> . |

Com base nesse contexto, propõe-se haver uma espécie de vigilância comunicacional que superordena uma intenção prática do *ficwriter* que, arbitrariamente, define-se como agradar os leitores, que superordena uma intenção informativa, que superordena uma intenção comunicativa. Assim sendo, a hipótese abdutiva antifactual de escrever um capítulo especial de Natal emergiu como uma submeta a partir da constrição de agradar os leitores.

Na sequência, apresenta-se análise de outro plano de ação intencional de um *ficwriter* heterovigiado pelo leitor.

Numa determinada história minha, a personagem tinha inventado ter um namorado só pra fazer com que o ex dela sentisse ciúmes, mas como isso acabou ficando óbvio demais para os leitores, eu acabei decidindo fazer com que ela tivesse de fato um namorado e isso foi bom, porque fez crescer ainda mais a carga dramática da história.
[FICWRITER 2]

- | | | | | | |
|-----|-----|--|---|--|----|
| [1] | Q | | Agradar os leitores, <i>ficwriter</i> . | os | |
| [2] | P Q | | Transformar o namorado fictício da personagem em “real”, <i>ficwriter</i> . | Agradar os leitores, <i>ficwriter</i> . | os |
| [4] | O P | | Informar os leitores sobre a transformação do namorado fictício da personagem em “real”, <i>ficwriter</i> . | Transformar o namorado fictício da personagem em “real”, <i>ficwriter</i> . | |
| [5] | N O | Comunicar, mediante a elaboração de uma <i>fanfiction</i> , a transformação do namorado fictício da personagem em “real”, <i>ficwriter</i> . | Informar os leitores sobre a transformação do namorado fictício da personagem em “real”, <i>ficwriter</i> . | | |
| [6] | N | Informar os leitores sobre a transformação do namorado fictício da personagem em “real”, <i>ficwriter</i> . | | | |
| [7] | O’ | | Informação sobre a transformação do namorado fictício da personagem em “real”, <i>ficwriter</i> . | | |
| [8] | P’ | | | Proposição da transformação do namorado fictício da personagem em “real”, <i>ficwriter</i> . | |
| [9] | Q’ | | | Agradar os leitores, <i>ficwriter</i> . | os |

No caso, pode-se observar que os estágios apresentam marcas lexicais que dão indícios dos processos vigilância. Tem-se a heterovigilância quando os leitores consideram a história óbvia demais e, por hipótese, não se agradam disso. Por outro lado, tem-se a autovigilância quando o *ficwriter* autoavalia a história e decide transformar o namorado fictício da personagem em “real”.

Em outro exemplo, tem-se um cenário no qual a aprovação dos leitores fez com que o *ficwriter* acabasse dando mais importância a determinado personagem no enredo.

Em minha primeira fanfic criei um personagem que serviria basicamente para dar algumas explicações sobre o que estava acontecendo e não apareceria mais, porém, os leitores gostaram tanto dele (criaram até uma comunidade dele no extinto Orkut) que acabei dando mais importância a ele na história. [FICWRITER 3]

- [1] Q Agradar os leitores, *ficwriter*.
- [2] P Q Dar mais importância a um personagem na história, *ficwriter*. Agradar os leitores, *ficwriter*.
- [4] O P Informar os leitores sobre a importância do personagem na história, *ficwriter*. Dar mais importância a um personagem na história, *ficwriter*.
- [5] N O Comunicar, mediante a elaboração da *fanfiction*, a importância do personagem na história *ficwriter*. Informar os leitores sobre o a importância do personagem na história, *ficwriter*.
- [6] N Informar sobre a importância do personagem na história, *ficwriter*.
- [7] O' Informação sobre a importância do personagem na história, *ficwriter*.
- [8] P' Proposição da importância do personagem na história, *ficwriter*.
- [9] Q' Agradar os leitores, *ficwriter*.

Em outro exemplo, a vigilância se materializa por meio da crítica dos leitores sobre a possível redenção do vilão que faz com que o *ficwriter* estenda seu enredo, inserindo um prólogo que confirme a punição do vilão.

Uma *fanfic* minha tinha um final em aberto pré-definido, mas alguns leitores criticaram a possibilidade de o vilão ter alguma redenção, ou não pagar pelos seus crimes. [...] Meus planos eram criar uma continuação dessa *fanfic*, se passando uns 20 anos depois, mas acabei estendendo o final, inserindo um prólogo que mostrasse que a imagem do vilão não foi transformada em algo bom pelos que tinham contato com ele, encerrando assim essa história. [*FICWRITER* 4]

- [1] Q Agradar seus leitores, *ficwriter*.
- [2] P Q Inserir prólogo sem a redenção do vilão, *ficwriter*. Agradar seus leitores, *ficwriter*.
- [4] O P Informar os leitores sobre a inserção do prólogo sem a redenção do vilão, *ficwriter*. Inserir prólogo sem a redenção do vilão, *ficwriter*.
- [5] N O Comunicar, mediante a elaboração da *fanfiction*, a inserção do prólogo sem a redenção do vilão, *ficwriter*. Informar os leitores sobre a inserção do prólogo sem a redenção do vilão, *ficwriter*.
- [6] N Informar os leitores sobre a inserção do prólogo sem a redenção do vilão, *ficwriter*.
- [7] O' Informação sobre a inserção do prólogo sem a redenção do vilão, *ficwriter*.
- [8] P' Proposição da inserção do prólogo sem a redenção do vilão, *ficwriter*.
- [9] Q' Agradar seus leitores, *ficwriter*.

Por fim, os processos de auto e heterovigilância epistêmica ocorrem, respectivamente, quando os leitores dizem que gostam da interação entre dois personagens e quando o *ficwriter* se certifica de ter mais cenas entre eles.

Leitores diziam que gostavam quando dois personagens interagiam, então me certifiquei de ter mais cenas dos dois enquanto trabalhava a história que eu queria escrever. [FICWRITER 5]

- [1] Q Agradar seus leitores, *ficwriter*.
- [2] P Q Escrever mais interações entre dois personagens, *ficwriter*. Agradar seus leitores, *ficwriter*.
- [4] O P Informar os leitores sobre a escrita de mais interações entre dois personagens, *ficwriter*. Escrever mais interações entre dois personagens, *ficwriter*.
- [5] N O Comunicar, mediante a elaboração da *fanfiction*, a escrita de mais interações entre dois personagens, *ficwriter*. Informar os leitores sobre a escrita de mais interações entre dois personagens, *ficwriter*.
- [6] N Informar os leitores sobre a escrita de mais interações entre dois personagens, *ficwriter*.
- [7] O' Informação sobre a escrita de mais interações entre dois personagens, *ficwriter*.
- [8] P' Proposição da escrita de mais interações entre dois personagens, *ficwriter*.
- [9] Q' Agradar seus leitores, *ficwriter*.

Com base nas repostas dos *ficwriters* analisadas, os resultados sugerem que existe interferência do leitor no processo criativo das *fanfictions*. Em termos teóricos, há processos de vigilância que funcionam como *background* ou ambiente cognitivo que superordenam a emergência e a avaliação de hipóteses abduativas antefactuais em planos de ação intencional (intenções práticas, informativas e comunicativas).

6. CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo analisar a possível interferência dos leitores no processo criativo das *fanfictions*. Conforme Vargas (2015), *fanfictions* são histórias escritas por fãs sobre seus objetos de admiração. Sobre a origem, as *fanfictions* eram publicadas inicialmente em *fanzines*, revistas criadas por fãs. Contudo, com o advento da internet, essa manifestação literária tornou-se digital, propagando-se em sites, *blogs* e plataformas *online*. Desse modo, a relação entre *ficwriter* e leitor tornou-se mais estreita, devido ao contato sincrônico oportunizado pela internet. É justamente no cenário virtual que surge a hipótese de que os leitores interferem diretamente no processo criativo das *fanfictions*, visto que a possibilidade de dialogar com o *ficwriter*, através de comentários nos meios em que as *fanfictions* são publicadas, oportuniza um texto polifônico, possibilitando a colaboração do leitor no processo criativo.

Para investigar essa interferência do leitor no processo criativo, elaborou-se um questionário eletrônico com perguntas direcionadas ao processo de criação de *fanfictions*. O questionário foi divulgado no *Twitter* e em três grupos fechados do *Facebook* destinados aos *ficwriters*. Dentre 70 participantes que responderam ao questionário, 5 foram selecionados para a realização das análises das repostas referentes à possível interferência dos leitores na escrita.

Para as análises, mobilizaram-se as noções teóricas de conciliação de metas (RAUEN, 2014) e de vigilância epistêmica (SPERBER et al, 2010). A teoria de conciliação de metas parte do pressuposto de que o indivíduo é proativo. A proposta do autor é a de que o indivíduo, guiado por uma meta, fixa o efeito Q , busca a melhor hipótese com um menor custo de processamento para atingir esse efeito Q e averigua, posteriormente, possíveis conciliações dessas consecuições com a meta Q original. Logo, a teoria se desenvolve em quatro estágios: projeção de uma meta, formulação de pelo menos uma hipótese abdutiva antefactual, execução da hipótese e checagem, isto é, verificar se hipótese resultou na conciliação da meta projetada.

No que tange à vigilância epistêmica (SPERBER et al, 2010), ela toma como pressuposto que a audiência pode exercer diferentes competências para calibrar seu grau de confiança numa determinada informação. No caso, Sperber et al. (2010) referem-se apenas a avaliação e a aceitação do que é comunicado a fim de minimizar o risco de desinformação. Então, conectou-se a noção de vigilância à de conciliação de metas (RAUEN, 2013, 2014), para ser defendida a ideia de que a abordagem permite descrever e explicar processos ostensivo-inferenciais e de vigilância em termos de planos de ação intencional do falante em direção à consecução de metas auto e heteroconciliáveis.

Tendo como base essas noções, os resultados das análises apontam que a interação existente entre leitores de *fanfictions* e *ficwriters* oportuniza a influência no desenvolvimento do enredo dessas histórias. Portanto, o leitor é capaz de interferir no processo criativo do escritor de *fanfictions* através de seus comentários, uma vez que os meios nos quais as histórias são publicadas possibilitam uma reação instantânea do leitor. Logo, o leitor atua superordenando o processo de emergência e de avaliação da hipótese abdutiva antefactual do *ficwriter*, por meio de suas especulações, críticas e elogios postados como *reviews*. Nesse cenário, os *ficwriters* se mostram proativos, buscando maneiras de conciliar suas próprias metas, relacionadas às *fanfictions*, com as de seus leitores. Assim, chega-se à conclusão de que os processos de auto e heterovigilância, associados à noção de meta, superordenam um plano de ação intencional.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. **Textual Poachers television fans and participatory culture**. New York: Routledge, 1992.

KOREN, Natália Bichev. **O fã de fã**: Um estudo da relação entre leitores e ficwriters no site Fanfiction.Net. 2012. 98 f. Monografia – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, UFRS, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2XzVi0P>. Acesso em: 7 abr. 2018.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: 34, 1999.

LEWIS, Lisa A. **The Adoring Audience**. New York: Routledge, 1992.

LUCIANO, Suelen Francez Machado Luciano. **Planos de ação intencional em direção à consecução de metas**: moderação entre ações antecedentes e estados consequentes por processos de vigilância epistêmica e prática. 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2019.

_____, Suelen Francez Machado. **Relevância e Conciliação de Metas**: adequação lógica e plausibilidade empírica. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <https://bit.ly/2A93nRc>. Acesso em: 15 abr. 2018.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MERCIER, Hugo; SPERBER, Dan. Intuitive and Reflective Inferences. In: Two minds: dual processes and beyond. In: EVANS, J.; FRANKISH, K. (Ed.). Oxford University Press, 2009. Disponível em: <http://ssrn.com/abstract=1862670>. Acesso em: 15 mar. 2018.

MURAKAMI, Raquel Yukie. **O ficwriter e o campo da fanfiction**: reflexão sobre uma forma de escrita contemporânea. 2016. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10042017-122630/pt-br.php>. Acesso em: 5 abr. 2018.

PADILLA CRUZ, Manoel. Pragmatic failure, epistemic injustice and epistemic vigilance. **Language & Communication**, v. 39, 2014, p. 34-50.

RAUEN, Fábio José. **Hipóteses abduativas antefactuais e modelação proativa de metas**. Signo, v. 38, n. 65, p. 188-204, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3723Sc0>. Acesso em: 20 mar. 2014.

RAUEN, Fábio José; LUCIANO, Suelen Francez Machado. **Hipóteses abduativas antefactuais em situações proativas de negociação colaborativa**: Análise do contexto inicial do filme: 12 homens e uma sentença”. Disponível em: <https://bit.ly/2U9bxA3>. Acesso em: 2 maio 2018.

REIS, Fabíola do Socorro Figueiredo. **Fanfiction na Internet** – Um clique na construção do leitor-autor. 2011.158f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, Belém, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3gVvPGV>. Acesso em: 2 abr. 2018.

SPERBER, Dan et al. Epistemic Vigilance. **Mind & Language**, Hoboken, v. 25, n. 4, p. 359–393, Sept. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3gXZdMH>. Acesso em: 15 maio 2018.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. **Relevance**: communication & cognition. Cambridge, MA: Harvard University, 1986.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. **Relevância**: comunicação e cognição. Trad. de Helen Santos Alves. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

VARGAS, Herom. GOULART, Elias. Tecnologia, comunicação e produção cultural: O exemplo da música popular. In: CAPRINO, Mônica Pegurer (Org.). **Comunicação e inovação**: Reflexões contemporâneas. São Paulo: Paulus, 2008. cap. 7.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **O fenômeno fanfiction** – Novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2015.

WILSON, Deirdre; SPERBER, Dan. Teoria da Relevância. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 5, n. esp., p. 221-268, set./dez. 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2z5VT0U>. Acesso em: 15 abr. 2018.

WILSON, Deirdre. **Pragmatic theory**. London: UCL Linguistics Dept, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/37bO2f2>. Acesso em: 28 out. 2018.

O DOMÍNIO DO DISCURSO CAPITALISTA NA PRODUÇÃO DO MAL-ESTAR NA CONTEMPORANEIDADE

THE DOMAIN OF CAPITALIST DISCOURSE IN THE CREATION OF UNREST IN CONTEMPORANEITY

Clarinice Aparecida Paris*

Resumo: Esta pesquisa teve como objetivo investigar o domínio do capitalismo e do discurso capitalista na produção do mal-estar na subjetividade contemporânea. A investigação tem embasamento teórico psicanalítico, principalmente em Freud e Lacan, e faz correlações com autores oriundos da filosofia, da sociologia e do materialismo histórico, com recortes teóricos relacionados ao tema desenvolvido, se constituindo metodologicamente como uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa. Realizamos o procedimento metodológico a partir do estudo sobre os discursos de Lacan (1992) no Seminário 17: O avesso da psicanálise, no qual o autor fundamenta o funcionamento dos discursos. Aprofundamos o estudo a respeito do discurso capitalista em outros textos de Lacan e demais autores, no intuito de compreender seu poder de comando, como um discurso dominante na produção do mal-estar do sujeito na contemporaneidade. Através desta investigação foi possível constatar que o domínio do capitalismo, que induz ao consumismo, modificou a subjetividade, produzindo novas figuras subjetivas, e o sujeito é induzido a acreditar que exerce um controle sobre si, de modo que o discurso capitalista se encontra articulado na produção do sintoma.

Palavras-chave: Discurso do Capitalista. Mal-Estar. Contemporaneidade. Consumismo. Sintoma.

Abstract: This study aims to investigate the domain of capitalism and capitalist discourse in the creation of unrest in contemporary subjectivity. This investigation is a bibliographic research of qualitative approach. It has a psychoanalytic theoretical background, mainly Freud and Lacan, and establishes a connection with authors from Philosophy, Sociology and Historical Materialism, focusing on theories related to the theme discussed. The methodological procedure consists of the study of seminars given by Lacan (1992) in *Book XVII: The opposite of psychoanalysis* in which the author explains how discourses take place. The study about the capitalist discourse in other texts by Lacan and other authors was carefully examined with the aim of understanding its power of command as a dominant discourse in the creation of unrest in the contemporary subject. Through this investigation, it was proven that the domain of capitalism, which leads to consumerism, has changed subjectivity, creating new

* Mestrado em Ciências da Linguagem; Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul; e-mail: claripsipalestra@gmail.com.

subjective figures, leading the subject to believe in self-control. Therefore, the capitalist discourse is associated to the creation of the symptom.

Keywords: Capitalist Discourse. Unrest. Contemporaneity. Consumerism. Symptom.

1. O MAL-ESTAR EM FREUD

Segundo Freud no seu texto, *O mal-estar na civilização* (1969 [1930]), o mal-estar é causado pela renúncia da satisfação pulsional, pela renúncia ser necessária para a vida em sociedade e para o exercício do trabalho. Essa renúncia torna possível o desenvolvimento do superego no sistema psíquico, e, ao mesmo tempo, o surgimento do sentimento de culpa ao nível inconsciente, que pode se manifestar através do sintoma. O que impulsionou o homem a trabalhar foi a necessidade de manutenção da vida dos membros da comunidade, também à necessidade de um homem trabalhar para outro, e isso se impôs por meio da coerção, para que houvesse o trabalho a favor da construção da riqueza. Para o autor a exploração do homem por meio do trabalho é uma ação que leva ao mal-estar, à infelicidade.

Freud percebeu que as pessoas buscam “poder, sucesso e riqueza para elas mesmas” (FREUD, 1969 [1930], p. 81), a isso não deveriam atribuir um verdadeiro valor, todavia, poderiam priorizar o desenvolvimento intelectual, a vida em comunidade e, com isso proporcionar a evolução da vida em sociedade. Este aperfeiçoamento poderia servir para o benefício de todos, e a riqueza ser usufruída como um bem comum a serviço da comunidade.

No percorrer do desenvolvimento da civilização, Freud (1969 [1930]), avalia que o ser humano torna inofensivo seu desejo de agressão, e a agressividade do homem foi se internalizando e se dirigindo contra o próprio ego, se constituindo como superego que absorve uma parte dessa agressividade e, sob a forma de ‘consciência’, põe em ação contra o ego a mesma agressividade, gerando uma tensão entre o superego e o ego, o sentimento de culpa, que enfraqueceu o desejo de agressão para que fosse possível internalizar as regras para o

convívio social. Na percepção de Freud, a insatisfação das pulsões, aliada ao sentimento de culpa que, por vezes, permanece ao nível inconsciente se manifesta como uma forma de mal-estar ou insatisfação, que produz a infelicidade do homem, desencadeando uma diversidade de sintomas.

A partir das colocações de Freud, pode-se deslindar que além da renúncia da satisfação pulsional que gera o desconforto do homem na cultura, o tempo investido no trabalho passou a ser um dos instaladores do sofrimento, pois, o trabalho se constitui num modo de exploração, e, com isso o maior tempo da vida é investido no trabalho. Além disso, o autor entende que o plano da criação do universo não vai ao encontro de um ideal de felicidade para o homem, nossa felicidade advém da satisfação de necessidades de forma momentânea, ou imprevisível, demarcando sua restrição. Por isso, sentimos um desconforto na relação com o mundo exterior, que pode ocorrer de modo mais corriqueiro em nossa vida, pois, faz parte da própria constituição psíquica.

Percebe-se que o discurso freudiano marca que o *mal-estar* na civilização também se relaciona a um sistema de exploração nas relações de trabalho, às quais o homem se submete, renunciando à satisfação da sua vida pulsional, para produzir a riqueza. Nesse sentido, um homem pode servir como riqueza para outro homem, sendo coagido a trabalhar, isso se deve por um interesse em explorar o seu tempo de trabalho, e por meio do seu trabalho, outro homem obtém ganhos. Essa forma de exploração nos remete ao tempo em que imperava o discurso do mestre, em que o escravo era explorado para que o senhor obtivesse a riqueza. E, hoje foi transmutado em um novo modo de exploração, através da mais-valia, que se estabelece no discurso capitalista.

As formulações de Freud remetem a que o homem tem que renunciar à satisfação pulsional, para trabalhar e se relacionar com o meio social, o que contribui para o desenvolvimento da civilização e, isso desencadeia o desconforto na cultura devido à exploração sofrida. As pontuações de Freud referem que o sofrimento do homem emerge também do inconsciente, devido à repressão da satisfação das pulsões, na estrutura psíquica, que se manifesta através do sintoma.

2. O MAL-ESTAR NA CONTEMPORANEIDADE

Neste capítulo, abordaremos a configuração do desconforto do sujeito na atualidade, percorrendo desde a sociedade disciplinar para a sociedade de controle atual, investigando como o capitalismo neoliberal produziu uma nova forma de subjetividade.

2.1. A PROBLEMATIZAÇÃO DO CONTEMPORÂNEO

O tempo experimentado é ser contemporâneo de um determinado tempo, e para Agamben (2009) todos os tempos são obscuros para quem nele vive, e o contemporâneo deveria perceber a obscuridade do seu tempo. Entretanto, como essa percepção seria possível? Perceber o escuro do momento presente implica na habilidade de ver através da luz a sua sombra, o escuro da época. Ser contemporâneo é viver o hoje, e, mesmo permeado pela obscuridade do seu tempo, é buscar perceber no escuro do que se está vivendo, a claridade impossível de lhe atingir. Essa luz do presente pode se dirigir e se distanciar ao mesmo tempo, por isso é tão difícil perceber o escuro da época, pois, se vive num tempo de fratura, que pode ser o tempo mais distante.

Em vista disso, a origem se manifesta com força no presente, e, nosso passado se atualiza no presente, e isso pode ser observado com nitidez em relação ao sintoma, que é algo do passado da vida do sujeito, que se atualiza no presente, como se não existisse um tempo cronológico. Diante do sintoma, o sujeito sente um desconforto que se atualiza a cada dia, oriundo do inconsciente, como algo traumático da vida passada, mas que se reatualiza e se repete no presente.

No texto *O futuro de uma ilusão*, Freud (1969 [1927], p. 15) diz que “quanto menos um homem conhece a respeito do passado e do presente, mais inseguro terá de mostrar-se seu juízo sobre o futuro.” Para o autor, a maioria das pessoas vive o momento presente de modo

ingênuo e, para transformar isso, primeiramente, teriam que tomar uma distância que lhes permitissem a capacidade de observar o presente e julgar o futuro. Para alcançar esse ensejo, no entanto, teriam que ter tido experiências para produzir essa avaliação. Dessa maneira, ser contemporâneo é buscar perceber além do que se vê, é trazer à luz do presente a história experienciada. Para Pelbart (2000) ser contemporâneo de si mesmo é algo complexo, pois, podemos ser mais arcaicos do que temos consciência e dificilmente estamos realmente vivenciando somente o momento presente.

Referente ao modo de percepção do tempo em que se vive, ao conhecimento da subjetividade existente em sua época, Lacan (1998), no seu texto, *Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise*, considera fundamental ao psicanalista, diante do exercício de sua atividade psicanalítica, conhecer os modos de subjetivação do seu tempo, atribuindo que é de grande importância o psicanalista, conhecer e perceber a subjetividade de sua época, para que exerça com ética sua função psicanalítica.

Hoje, ao contrário da vida pré-capitalista, a vida do sujeito está tomada pelo tempo de produção capitalística, e o desenvolvimento das tecnologias colabora com a forma de vida acelerada pelo envolvimento no trabalho e ao domínio do capitalismo, é como se vivêssemos no tempo das máquinas, não há mais a separação entre o tempo da vida pessoal e o tempo do trabalho, e, esses tempos se misturam gerando o esgotamento psíquico e a subjetividade fica desamparada, e diante de tantas exigências, por isso, o uso de psicofármacos vem aumentando.

Para Han (2014b), nessa sociedade do rendimento o sujeito explora a si mesmo até entrar em colapso e, acaba por desenvolver a auto agressividade que pode culminar em suicídio. A velocidade das informações, nos afeta pela IFS (*Information Fatigue Sindrom*), a síndrome ocasionada pelo cansaço da informação, produzida por um excesso de informação, que segundo Han, pode gerar depressão, e somente o tempo do outro tiraria o sujeito da depressão, pois, o neoliberalismo suprime o tempo do outro. Para o autor o tempo do outro, funda a comunidade e “resgata o eu narcisista da depressão e do esgotamento” (HAN, 2016 pp. 18-9).

Este tempo investido para o outro, de modo presencial pode se dar em relação ao discurso do analista, que em sua prática oferece um tempo de escuta, ao acolher a demanda de sofrimento, as experiências, os desalentos, contribuindo para transformações na vida do analisante.

2.2. DA SOCIEDADE DISCIPLINAR PARA A SOCIEDADE DE CONTROLE

Conforme Foucault (1987) na época clássica, período entre o Renascimento e a Modernidade, o corpo era visto como alvo de poder e passou a ser percebido como um lugar onde as forças se multiplicavam. Nessa época o corpo foi treinado, manipulado, modelado para que se tornasse obediente e respondente, e um corpo dócil, foi percebido como um corpo possível de ser “adestrado pelas disciplinas” (FOUCAULT, 1987, p. 118). Assim, através da coerção o corpo foi dominado e manipulado, o que produziu corpos submissos.

As disciplinas tiveram o objetivo de capitalizar o tempo dos indivíduos, de maneira que o poder disciplinar elaborou processos individuais e coletivos de submissão dos corpos, ligando-os aos aparelhos de produção com a utilização exaustiva do tempo, visando ao máximo de rapidez e eficiência. Desse modo, através das técnicas de sujeição, o corpo se tornou um novo objeto e alvo de mecanismos em que o poder atuava, surgindo um corpo manipulado pela autoridade.

Sáimos da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, que segundo Deleuze (2013) funciona por um controle contínuo e comunicação instantânea. A partir da terceira revolução industrial, com a mudança tecnológica que opera pela informática e computadores, o capitalismo opera através dos produtos, e a sociedade de controle é permeada pelo consumismo, como pontuou Deleuze, “o homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado” (DELEUZE, 2013, pp. 227-8), assim, transitamos do confinamento para o endividamento. Nessa perspectiva do atual capitalismo tardio, o próprio endividamento do sujeito poderia ser considerado uma mercadoria e, uma forma de aprisionamento ao neoliberalismo, e o sujeito se sente sem saída, apresentando frustração, ansiedade, entre os diversos sintomas relacionados ao consumismo.

Nessa perspectiva, do consumismo Bauman (2010) esclarece que somos uma sociedade alimentada pelo consumo e pelo crédito, seduzidos pelos bancos a contrair dívidas, que se transformaram em uma forma de obtenção de lucro para o credor. O crédito pode antecipar a satisfação, mas após contraída, a dívida gera muita frustração.

O submetimento do sujeito, enfatizado por Han, quanto o aprisionamento em Pelbart, denota que os autores reconhecem que há o fim da liberdade do sujeito que se submete e se aprisiona no sistema produtivo que leva o sujeito ao esgotamento, como um efeito da forma de controle dos corpos, e mantém o sujeito na condição de sobrevivente e numa forma de sobrevida, também pontuada por Agamben. Nesse viés, Bauman (2010) percebe o capitalismo como um sistema parasitário, que necessita de corpos consumistas que o sustente. Além disso, com o passar do tempo, esse parasita destrói esses corpos, que vão se desgastando pelo consumo desenfreado.

Na contemporaneidade, há um domínio planetário pelo capital, que segundo Pelbart (2013), abarca o planeta e não cessa de operar. Para o autor há uma ordem no mundo que une a indeterminação e a potência. Nossa subjetividade que se encontra modificada, sendo a potência inumana que a revira, e nosso entorno psicopolítico se dilui diante dessa metamorfose, como se algo acontecesse sempre atrás de nós e, por estarmos esgotados, não nos damos conta desse acontecimento. Pelbart (2000) pontua que hoje, o “Mercado” é quem nos conduz, numa relação de agregamento indissociável, entre o homem, o trabalho e o capital.

2.3. O CAPITALISMO COMO PRODUTOR DE SUBJETIVIDADES

Hoje, o homem, a máquina e o capital se integram, isso faz surgir novas formas de subjetividades. Pelbart (2000) enfatiza que o capitalismo procura moldar a subjetividade em um todo, ela não está ali à priori, é produzida, modulada e automodulável.

Jameson (1997) refere sobre o terceiro estágio da evolução do capitalismo tardio na sociedade de consumo em que a cultura está submergida na lógica da mercadoria e invadiu até o nosso inconsciente. O domínio do poder midiático vai transformando nossa cultura subjetiva para novos modos de ação, e somos induzidos, invadidos em nossa subjetividade, sendo a mídia quem produz a subjetividade.

Segundo Guattari (1992) hoje, a subjetividade se articula às tecnologias da informação e da comunicação, de modo que os meios tecnológicos formam a subjetividade, e operam na memória, na inteligência, na sensibilidade, nos afetos e até nos fantasmas inconscientes. A subjetividade está sendo influenciada e constituída de maneira inédita, e esse processo se dá através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte, da mídia, do cinema, entre outros.

Para Pelbart (2000, p. 20), a subjetividade é transformada pelo capital, e hoje, se apresenta como uma forma de “gozo do capital”, ao modo que há uma integração entre a subjetividade e o capital sem o reconhecimento de limites. Guattari (1986) entende que é possível o sujeito não aceitar passivamente os processos de subjetivação impostos, criando uma forma de visão singularizada, de modo a não aceitar a imposição da subjetivação capitalista.

3. OS QUATRO DISCURSOS FORMULADOS POR LACAN

Lacan teorizou sobre os quatro discursos em 1969 no seu Seminário 17, intitulado: *O avesso da psicanálise*. Os discursos são modos de relacionamentos sociais, e cada discurso tem um modo específico de laço social na relação com o outro, sendo constituído e estruturado pela linguagem. Dependendo do discurso no qual o sujeito se encontra, ele se relaciona de maneira submissa ou autoritária, ou busca um saber, e, no laço com o outro, há sempre uma forma de gozo. Ao possibilitar as relações, também, cada discurso diz respeito a uma impossibilidade de completude nesses relacionamentos.

Entre os quatro discursos teorizados por Lacan (1992) se encontram: o *discurso do mestre*, *discurso histérico*, *discurso do analista* e ao *discurso universitário*. Esses discursos se articulam às profissões impossíveis designadas por Freud: governar, educar e psicanalisar, e seus laços sociais são as formas de *governar* e ser governado, *educar* e ser educado, *psicanalisar* e ser analisado.

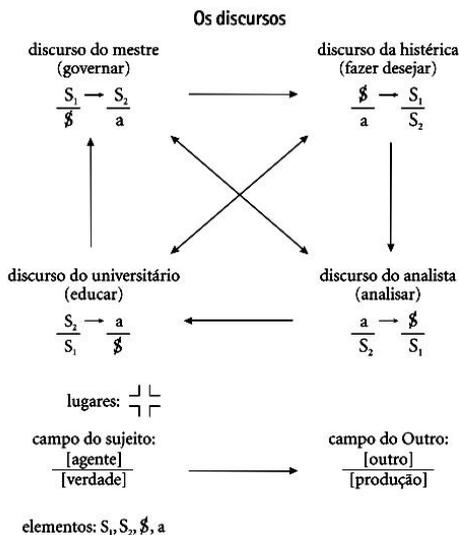
Em cada discurso há um agente dominante que designa a ação do sujeito no laço social em que se encontra. No caso do discurso do mestre, o agente que dispara o discurso é ocupado pelo (S_1) e a dominância na ação de governar é marcada pela lei. No discurso histérico, o agente dominante é o fazer desejar, que aparece sob a forma do sintoma. No discurso universitário, a ação de educar marca o *saber* e implica em produzir o saber. No discurso do analista, o agente dominante é o objeto *a*, e quem dirige o tratamento é o analista, a partir do desejo do analisante.

O discurso é um sistema estruturado por lugares que se relacionam: o agente, o outro, a produção, a verdade, e em cada forma de discurso há uma interdependência de relações entre esses lugares, de modo que “só existirá agente se houver um destinatário a quem este se endereça; só existirá destinatário se houver algo que produza, nesse destinatário, um efeito de discurso” (DUNKER, 2016, pp. 213-4). O agente é sempre quem assume a fala ou a ação, no sentido de se apropriar da língua e se relacionar com o outro, no intuito de produzir uma verdade.

Para Lacan (1992, pp. 11-2) é da relação entre “um significante com um outro significante” que emerge o sujeito. O “ S_1 é aquele que deve ser visto como interveniente”, ou seja, intervém numa bateria significante que “integra a rede do que se chama um saber” e esse saber é o “gozo do Outro”. Na articulação entre um significante e outro, surge o significante que representa o sujeito, sendo justamente aí que ocorre a repetição que visa ao gozo.

Para cada discurso, Lacan (1992) constituiu um matema e em cada laço social há quatro elementos, que mudam de posição conforme a forma de discurso. Através dos discursos procuramos um saber e um sentido com a dimensão da verdade. Quinet elaborou os matemas dos discursos esquematizados por Lacan, ordenando-os da seguinte maneira (QUINET, 2009, p. 29):

Figura 1 – Matema dos quatro discursos de Lacan (os elementos, os lugares e os campos).



Fonte: Quinet (2009, p. 29).

Conforme Quinet (2009), os discursos constituem os seguintes laços sociais: governar, fazer desejar, analisar, educar. E os quatro lugares: no campo do sujeito: agente/verdade; e no campo do Outro: outro/produção; com os quatro elementos que se movimentam nesses lugares: $S_1, S_2, a, \$$. O autor explica que no lugar da primeira fração está o representante (acima da barra) e o representado (abaixo da barra) em cada laço social. O representado, situado abaixo da barra, é o que sustenta a verdade em cada discurso, já o agente de cada laço social é o agente da verdade, que leva o outro a produzir. A segunda fração, abaixo da barra, se refere ao que o outro deve produzir em cada laço social.

O Discurso do mestre ($S_1/\$$) é um discurso do poder de comando, o agente, S_1 governa e instaura as leis, projetos sociais, entre outros. Os sujeitos ($\$$) sustentam esse governo e, através da dominação, cumprem as ordens e produzem. A estrutura do discurso do mestre se sustenta pela função do significante S_1 no comando do senhor, e o escravo detém o saber, S_2 . Desse modo, o escravo, como afirmou Aristóteles, é caracterizado como suporte do saber, ou seja, há um saber fazer no escravo, um saber direcionado à produção.

Esse saber, segundo Lacan (1992), se dá no sentido de uma *episteme*, pois, é um saber que se transmite, um saber de senhor, de mestre, um saber teórico. Porém, o escravo não se apropria desse saber, fica alienado do saber para si, ademais, o escravo sustenta a posição do mestre por renunciar e não se apropriar do seu saber.

O estilo capitalista do discurso do mestre se articula com a ciência e demonstra que o discurso do mestre, mesmo antes de se desenvolver plenamente, já mostrava “sua chave no discurso do capitalista” (LACAN, 1992, p. 115), que logo se desenvolveu aliado com a ciência, impulsionando o desenvolvimento capitalista.

No Discurso histórico ($\$/a$) “o agente do discurso é o sujeito do inconsciente, com seu sintoma e sua divisão ($\$$)”. A verdade que embasa esse discurso é o “objeto *a* o *mais-de-gozar*” (QUINET, 2009, p. 33). Nesse discurso o S_1 é o mestre, ou seja, o outro é tratado como um mestre.

O discurso histórico conduz a um saber e, nesse discurso, a dominância é o sintoma, que está no sujeito barrado ($\$$). E, para que advenha o desejo do sujeito, ele necessita ser desejado pelo outro, pois, aqui, o objeto *a* está um tanto impotente e imobilizado, por isso o desejo não se manifesta e se mantém encoberto e o sujeito fica barrado pelo sintoma. Nesse discurso, há um gozo que está obscuro no lugar do objeto *a*, e o sujeito se põe no lugar da falta, é necessário que a forma de gozo se transforme para constituir uma verdade sobre o seu desejo.

Para isso, é imprescindível se instituir um senhor para interrogá-lo, e posteriormente destituí-lo, e prescindir do mestre, no momento em que o S_2 – o saber tenha se produzido, assim o gozo desse discurso está no saber. No lugar abaixo do desejo, está a verdade e no lugar do objeto *a* “se produz a perda, a perda de gozo da qual extraímos a função do *mais-de-gozar*” (LACAN, 1992, p. 98).

Na experiência analítica, o sujeito histórico procura “um saber sobre a verdade” (LACAN, 1992, p. 102), já que esse saber sobre a verdade lhe é suficiente ao percorrer uma análise. Essa verdade, para Lacan (1992), já foi reconhecida por Freud e proporciona muita satisfação ao sujeito. Contudo, no discurso histórico, o sujeito se interroga sobre o próprio desejo, e deseja reconhecer uma verdade sobre o próprio desejo, pois, não há um saber constituído.

No discurso do analista (a/S_2), Quinet (2009) explica que o analista faz semblante de objeto a e sustenta o seu ato no saber sobre a castração, a falta, que está na incompletude do sujeito, e o S_1 é apenas um significante, que não precisa ser encarnado por ninguém. Para o autor, esse é o único discurso que trata o outro como um sujeito.

Nesse discurso o analisante expressa um saber que ele não sabe. A respeito desse saber, Lacan faz uma analogia com o ventre do cavalo de Troia, que estaria repleto de significantes. Para Lacan (1992) o discurso do analista é o avesso do discurso do mestre, então se constitui de modo oposto do discurso do mestre. No entanto, o discurso do analista visa produzir o discurso do mestre, ou seja, um sujeito mestre de si, que sabe sobre o seu desejo. Desse modo, o discurso do analista se dá em articulação com a produção de um discurso do saber, de um saber que está no Outro, mas que o sujeito precisa se apropriar para construir o próprio saber.

O lugar do comando é o do agente do discurso, lugar da falta, que o analista faz semblante, para que o analisante produza um saber. A falta está no lugar do objeto a , e do lugar de onde vem a repetição do gozo, onde Lacan propõe que o psicanalista faça “funcionar seu saber em termos de verdade. É por isto mesmo que ele se confina em um semidizer” (LACAN, 1992, p. 55).

Para Lacan (2003) o discurso do analista deve se propor a alcançar algo novo na vida do analisante, e, para que isso se realize, o espaço para a fala precisa ser proporcionado ao analisante, para que possa transferir o seu sintoma para o lugar que o analista sustenta. No entendimento de Lacan (1992), de acordo com o pensamento freudiano, a relação analítica deve ser fundada no amor à verdade, no saber que é dito e advém da fala, é o próprio inconsciente que se manifesta pela palavra. É possível deslumbrarmos a verdade na enunciação do sujeito, que pode ser encontrada no campo onde se enuncia, articulada aos efeitos de linguagem, o saber é que traz a verdade, que é singular para cada sujeito.

No discurso universitário (S_2/S_1), Quinet (2009) esclarece que a educação ocorre pela aplicação do saber universal, sustentados por autores, pesquisadores, inventores que são o S_1 desse saber, de modo que o S_1 é o autor. Na visão de Quinet, nesse discurso, o outro é tratado como um objeto.

Para Lacan (1992), o discurso universitário é o alicerce da ciência, e o S_2 ocupa uma posição dominante e de agente desse discurso, no lugar inicialmente ocupado pelo mestre surgiu o saber, e é no lugar da verdade onde está o significante-mestre, que hoje opera como a ordem da ciência e da verdade. No discurso universitário, há um saber desnaturado de sua localização primitiva no nível do escravo por ter-se tornado um saber de senhor e regido ao mando do senhor.

No discurso universitário, devido ao objeto a estar no lugar do explorado, que é o estudante, que também está na posição de dominado, como na posição do escravo, no discurso do mestre, o estudante não sabe que sabe e, como esclarece Lacan (1992), identifica-se com o objeto a e produz o sujeito dividido ($\$$), é nisso que Lacan vê que está a dificuldade, pelo que o discurso do mestre produz – o $\$$ (sujeito barrado) e, nessa fórmula do discurso universitário, se inscreve a crise da universidade.

Para Lacan (2006), maio de 68 marca um momento histórico em que o capitalismo invadiu a universidade por meio de uma transformação do saber, que passou a ser uma mercadoria, como uma unidade de valor, na qual houve uma submersão capitalista generalizante. No discurso universitário, em relação ao discurso do mestre, o saber mudou de lugar e tudo se reduziu a um saber determinado pela ciência. O discurso universitário institui o saber em um lugar dominante, na mesma medida em que entre o discurso do mestre e o discurso do capitalista, há uma transformação no lugar do saber. Se no discurso do mestre quem detém o saber é o escravo, no discurso do capitalista, é o proletário, o estudante, que hoje promove a auto exploração através do consumo.

A partir da modernidade houve a transmutação do discurso do mestre em discurso do capitalista e o enfraquecimento do lugar do saber no discurso universitário. Essa transformação teve influência do saber da ciência, por isso foi possível a articulação de Lacan em relação à mais-valia de Marx, instituindo o saber como um meio de gozo, no momento em que a ciência se junta ao capital, declarando que o discurso do capitalista mantém boas relações com a ciência e que o saber se tornaria um mercado, denominado, universidade.

4. O DISCURSO DO CAPITALISTA

O discurso do capitalista é um discurso que derivou do discurso do mestre devido a uma transmutação entre o discurso do senhor antigo para o senhor moderno, que Lacan (1992) denominou de discurso capitalista e, essa transformação ocorreu especialmente em relação ao lugar do saber. O proletário foi despossuído da propriedade comunal, porém, lhe foi restituído o seu saber no qual a exploração capitalista o ilude, lhe devolvendo subversivamente um saber de senhor.

Nessa transformação do senhor antigo para o senhor moderno, Lacan (1992) pontua que o escravo sabe o que o senhor quer, é sua obrigação ter este saber, isso permite que o sistema funcione, por existir um significante mestre que tem poder de comando, situado no lugar do agente do discurso do mestre e, a partir desse mestre/senhor que governa essa função, ocorreu sua evolução que ocasionou a transmutação, que marcou a modernidade, pois, passou a existir o discurso do capitalista. Através desse discurso, surgiu a sociedade de consumo construída pelo trabalho do proletário que trabalha e detém o saber, fazendo o sistema funcionar e o capital se desenvolver.

No discurso do senhor moderno, que é o discurso capitalista, desde a modernidade há um saber diferente, porque é um saber da ciência que busca a exploração do gozo do sujeito, através da mais-valia, forjando uma infinidade de objetos industrializados e direcionados para um gozo incessante, no intuito de manter o consumismo, e, essa a exploração de gozo leva o sujeito ao sofrimento.

A partir da modernidade houve o desenvolvimento do saber da ciência, que passou a dominar o mundo. Segundo Quinet (2009), a atual civilização é dominada pela ciência e, através dos discursos, é possível se expressar o mal-estar desta civilização, e a dominação hoje, advém do discurso capitalista, a nova modalidade do discurso do mestre. O discurso capitalista não promove o laço social nos relacionamentos, mas promove a relação com um *gadget*, que está sempre ao alcance das mãos, os atuais dispositivos eletrônicos portáteis, que são os objetos do desejo, de modo que o discurso do capitalista incentiva os relacionamentos virtuais através das tecnologias. Essa forma de relacionamento através dos gadgets foi prevista por Lacan em 1970, e que as relações seriam substituídas pela máquina e suas tecnologias e criariam a ilusão da completude.

O mal-estar é produzido pelo discurso do capitalista, e, hoje é o discurso dominante em nossa sociedade de consumo. O matema do discurso do capitalista é feito a partir do discurso do mestre, porém, invertendo os elementos da primeira fração, ou seja, o (S_1) que no discurso do mestre estava no comando, acima da linha, muda de posição e fica abaixo, e o sujeito (\$) passa para cima, como disposto por Quinet (2009):

Figura 2 – Matema do discurso do capitalista.

$$\downarrow \frac{\$}{S_1} \times \frac{S_2}{a} \downarrow$$

Fonte: Quinet (2009, p. 38).

Conforme esclarece Quinet (2009) o que caracteriza o discurso capitalista é a exclusão do outro no relacionamento, para se relacionar com os objetos-mercadoria no comando do capital. O funcionamento do discurso capitalista ocorre na ausência de laço social e sem relação entre o seu agente e o outro, o capital (S_1) está no lugar da verdade, como

significante-mestre. O sujeito é submetido a ser um consumidor (\$) de objetos, os *gadgets* (*a*) produzidos pela ciência e pela tecnologia (S_2). O funcionamento do discurso do capitalista é demonstrado através do seguinte matema:

Figura 3 – Funcionamento do discurso do capitalista.

$$\downarrow \frac{\text{consumidor}}{\text{capital}} \times \frac{\text{ciência}}{\text{gadgets}} \downarrow$$

Fonte: Quinet (2009, p. 39).

No seminário 17, Lacan (1992) explica que hoje o saber é dominado pelas tecnologias, é uma ciência objetivada que produz objetos forjados, os *gadgets*, resultantes da junção do capital (S_1) com a ciência (S_2) e interferem no saber do sujeito, que agora é de domínio da tecnologia das máquinas.

Conforme Bauman (2010) hoje, o gozo pelo consumo é renovado constantemente, logo, se o próprio gozo se tornou amplamente renovável, isso é o que faz mover o consumo, e o capitalismo se apropria do gozo descartável, forjando e produzindo objetos, para o seu consequente descarte, com isso ocorre a degradação do meio ambiente, causando um impacto ambiental que deteriora o planeta de forma global.

Nesse viés, o sujeito do capitalismo que produz a *mais-valia*, é assujeitado pela ideologia do consumismo e com isso vem a desenvolver sintomas relacionados ao consumo, como escreve Paris (2019):

O sistema capitalista percebe o sujeito como um objeto que gera a *mais-valia*, através da qual se obtém o excedente do lucro. Em vista disso, frequentemente, o consumo que deveria satisfazer as necessidades do sujeito do capitalismo acaba se tornando uma compulsão, influenciando o surgimento do sintoma, no sentido em que o discurso do capitalista incute no sujeito que sempre haverá uma mercadoria melhor a ser consumida, gerando uma insatisfação

constante para que haja o consumismo, num ciclo interminável. Por isso, o sujeito se torna assujeitado e escravizado pelas garras do sistema, pelo discurso capitalista e sua ideologia, e pela sua própria subjetividade que sempre deseja mais e mais. No entanto, não há um objeto que possa satisfazer a falta constitutiva do sujeito. Por isso, o sistema capitalista com o seu discurso e seus objetos têm prosperado em nossa sociedade de consumo, porque o sujeito vem consumindo objetos assiduamente (PARIS, 2019, p. 84).

Nesse modo de percepção, o capitalismo se integra à subjetividade como se fosse algo natural, portanto, a ideologia do capital se impregna na subjetividade como uma verdade absoluta, e o sujeito a aceita e a reproduz. A respeito do discurso capitalista, Han (2014a) diz que nesse discurso já não há mais um senhor e um escravo, como em Hegel, mas o próprio sujeito que a partir da modernidade se faz senhor e escravo, por meio de um ciclo repetitivo de auto exploração, que submerso na sociedade de controle, se tornou escravo do capital e toma conta da autodisciplina se adaptando ao sistema, trabalhando para sobreviver.

Referente a mais-valia Lacan (1992), a articula à espoliação do gozo, e o trabalhador é visto como uma unidade de valor, sendo privado de usufruir da mais-valia, que fica para o capitalista. Assim, a mais-valia se integra ao gozo, que leva o sujeito produzir. Esse gozo repetitivo é o mais-de-gozar, forjado pela indústria e constitui a sociedade de consumidores. Aqui se situa o mal-estar relacionado ao discurso do capitalista, quando o sujeito produz o capital e necessita renunciar ao gozo a favor da mais-valia, e nessa exploração do gozo o sujeito adocece.

Góes (2008), concebe o capitalismo como sintoma, porque visa a produção para o ganho excedente. A autora diz que mais-valia se enoda ao objeto *a* e, há um rompimento entre a ordem subjetiva e a ordem da objetividade econômica e social, e pensa o psiquismo como economia, o que permite que se trate o capital como um sintoma, já que, o sintoma, pode ser compreendido como uma forma de gozo e de produção. Nesse sentido, o excedente da mais-valia é o que gera o sintoma no sujeito como repetição, de maneira que o capital se constitui como um sintoma. Isso leva o sujeito explorado ao esgotamento e a desenvolver sintomas relacionados à exploração.

Conforme Lacan (2008), pelo trabalho se produz a mercadoria, e, também se produz a renúncia ao gozo, e a função do *mais-de-gozar* decorre da enunciação e se evidencia sob o efeito do discurso, e o objeto produzido traz em si a mais-valia, sendo a falta constitutiva do sujeito que induz o mesmo a produzir. Dessa forma se produziu o sujeito do capitalismo, devido ao reconhecimento da mais-valia, assim, o saber e o trabalho têm um valor, e este valor remete ao valor da renúncia ao gozo.

Essa renúncia ao gozo da vida pessoal em troca da busca do gozo do capital, remete ao mal-estar do sujeito na civilização, que para Lacan (2008) tem a ver com a maneira que o sujeito se relaciona com o gozo e o modo que se insere nessa relação com a função do *mais-de-gozar*, que constrói o sintoma, e se integra à forma de gozo que o sujeito sustenta. E, nessa renúncia, o sujeito investe maior parte do seu tempo de vida a favor do gozo do capital.

Salecl (2005) retoma a crítica de Lacan quando diz que o consumidor é apenas um semblante de liberdade que está sob a pressão e exigência do consumo. Essa exigência, vem do lugar do gozo, denominado por Lacan de objeto *a*. Na concepção capitalista, o sujeito é visto como um agente que detém o poder, que movimenta o sistema capitalista, por estar sempre recuperando sua perda de gozo. Hoje, em meio a tantas opções de escolhas, o sujeito tem dificuldade de decisão, e, por vezes, há a necessidade de uma autoridade externa que determine como deve agir. Assim, tudo recai sobre o sujeito, num jogo perverso que desencadeia o sentimento de culpa, quando ele não consegue se adaptar às demandas impostas pelo capitalismo.

O poder do capital atua diretamente em nossa subjetividade e isso não é um acaso, pois, como pontuou Guattari (1992), o capitalismo influencia o núcleo da subjetividade humana. E a partir dessa invasão subjetiva, o capitalismo tem capacidade de manipular as fraquezas do sujeito a favor de seu interesse, interferindo na produção da subjetividade.

O gozo sintomático também pode se articular ao gozo do consumismo. Maliska (2017) considera a importância da imposição do

limite nos sentidos do sintoma para que se consiga limitar o gozo sintomático, para que esse seja transformado. Na visão do autor, operar sobre o gozo numa análise significa intervir em ato, no nível real do registro da experiência psíquica, é um ato que se dá pela palavra, e com a palavra é possível limitar o gozo sintomático e transformá-lo em outra forma de gozo, que permite o sujeito fluir na vida.

Lacan (1988, [1972]) diz que é do mal-estar na cultura, que se origina nossa experiência sintomática, e os sintomas da vida contemporânea se associam aos objetos, especificamente *os gadgets* que a ciência produz como artefatos de consumo e que foram considerados por Lacan como o próprio sintoma, assim, *os gadgets* sustentam o sintoma. Quinet (2009) refere que, entre os discursos situados por Lacan, o discurso do analista se coloca como a modalidade de tratamento do mal-estar que considera o outro como sujeito, e se constitui como uma saída do discurso capitalista.

Contudo, há uma articulação com o gozo, o capital e a mais-valia, e o sintoma se escreve conforme a mais-valia. Essa articulação que Lacan faz da mais-valia de Marx, é com o mais-de-gozar semelhante ao gozo que produz o sintoma, desse modo, Góes (2008) pensa a produção do capital em equivalência à produção do sintoma, porque o sintoma também é gerado por uma produção de gozo, que, no entanto, é a produção de um excesso de perda para o trabalhador, que se traduz como sintoma.

Através desta pesquisa sobre o discurso do capitalista podemos constatar o domínio do capitalismo sobre o sujeito na atualidade que, na busca da mais-valia, criou a ideologia da exploração em todos os âmbitos da vida. Nessa realidade capitalista a própria subjetividade foi transmutada pelo capitalismo, levando o sujeito ao esgotamento, devido à apropriação de seu tempo que está ligado à produção excessiva, ou pela indução ao gozo compulsivo pelo consumo, ou, até mesmo, pelo excesso de horas investidas no trabalho. Essa forma de vida vem ocasionando o sofrimento do sujeito e sendo um grande construtor do mal-estar na contemporaneidade.

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros escritos**. Chapecó: Argos, 2009. Trad. Vinicius Nicastro Honesco.
- BAUMAN. Zygmunt. **Capitalismo parasitário: e outros temas contemporâneos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. Trad. Eliana Aguiar.
- DELEUZE. Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DUNKER. Christian Ingo Lenz. **Por que Lacan?** São Paulo: Zagodoni, 2016.
- FOUCAULT. Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da Prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987. Trad. Raquel Ramallete.
- FREUD. Sigmund. (1927). **O futuro de uma ilusão**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. (1927-1931). 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Ímago, 1969. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu.
- _____. Sigmund. (1930 [1929]). **O mal-estar na civilização**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. (1927-1931). 2. ed. Rio de Janeiro: Ímago, 1969. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu.
- GÓES, Clara. **Psicanálise e capitalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- GUATTARI. Félix; ROLNIK. SUELY. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GUATTARI. Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HAN. Byung-Chul. **Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder**. 1. ed. digital. Barcelona: Herder Editorial, 2014a.
- HAN. Byung-Chul. **En el enjambre**. Barcelona: Herder Editorial, 2014b.
- HAN. Byung-Chul. **Por favor cierra los ojos: a La búsqueda de otro tiempo diferente**. Traducción de Raúl Gabás. Edición digital. Barcelona: Herder Editorial, 2016.
- JAMESON. Frederic. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997. Trad. Maria Elisa Cevasco.
- LACAN. Jacques. **O seminário, livro XVII: O avesso da psicanálise**, Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- LACAN. Jacques. **La Tercera**. In: Intervenciones y textos 2. Buenos Aires: Manantial, 1988. p. 73-108.
- LACAN. Jacques. **Escritos**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACAN. Jacques. **Televisão**. Trad. Vera Ribeiro. In: LACAN. Jacques. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LACAN. Jacques. (1969). D'une reforme dans son trou. **Journal français de psychiatrie**, n. 27, p. 3-5, abr. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2Y9eMZg>. Acesso em: 8 de jan. 2019.

- LACAN, Jacques. **O seminário: livro XVI: de um Outro ao outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- MALISKA, Maurício Eugênio. **Gozo(s): do sintoma ao sinthome**. Campinas: Pontes Editores, 2017.
- PARIS, Clarinice Aparecida. **O domínio do discurso capitalista na produção do mal-estar na contemporaneidade**. [Dissertação] Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2XD4amx>. Acesso em 5 maio 2020.
- PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PELBART, Peter Pál. **O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento** Tradução de Jonh Laudenberger. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- QUINET, A. **Psicose e laço social: esquizofrenia, paranóia e melancolia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- SALECL, Renata. **Sobre a felicidade: ansiedade e consumo na era do hipercapitalismo**. Tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2005.

PARA ALÉM DO CRIVO: CIRCULAÇÃO DE SENTIDOS NA PRÁTICA DE MULHERES EM GANCHOS (SC)*

BEYOND THE CRIVO: SENSES CIRCULATION
IN WOMEN PRACTICE IN GANCHOS (SC)

William Wollinger Brenuvida**

Resumo: Crivo: Circulação de sentidos na prática de mulheres em Ganchos/SC" apresentada e aprovada no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Linguagem (PPGCL), da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), que analisou a circulação de sentidos através das conversas, diálogos e gestos de interpretação realizados pelas criveiras da comunidade de Ganchos/SC. A análise, no campo teórico da Análise do Discurso pecheutiana, observa as noções de interdiscurso, pré-construído, memória discursiva e formações discursivas. O Crivo é uma arte em bordado herdada de imigrantes açorianos e madeirenses que aportaram em Santa Catarina em 1748, e que se manteve em Ganchos/SC. Sua produção acontece em uma roda de criveiras que se reúnem sistematicamente e constituem nesse ritual, sua autoria, em uma prática discursiva de oralidade. Considerou-se, na análise, a imbricação material presente na roda que se tomou como objeto, procurando compreender os processos discursivos aí presentes.

Palavras-chave: Memória discursiva e pré-construído. Roda de crivo. Discurso de Oralidade.

Abstract: This article presents the results and the course of the Master's dissertation entitled Beyond the Crivo: Senses circulation in women practice in Ganchos/SC presented and approved in the Graduate Program in Language Science (PPGCL), Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), which analyzed the senses circulation through conversations, dialogues and gestures of interpretation performed by the criveiras of the community of Ganchos/SC. The analysis, in the theoretical field of pecheutian Discourse Analysis, observes the notions of interdiscourse, pre-constructed, discursive memory and discursive formations. The Crivo is an embroidery art inherited from Azorean and Madeiran immigrants who landed in Santa Catarina in 1748, and which remained in Ganchos/SC. Its production takes place in a wheel of crive that gathers systematically and constitutes in this ritual, its authorship, in a discursive

* "Para além do crivo: circulação de sentidos na prática de mulheres em Ganchos/SC" é o título da dissertação de mestrado defendida em 2018, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). Está no prelo para ser publicada em formato livro pela Editora Vivilendo.

** Doutorando e Me. Ciência da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, ganchos.mar@gmail.com.

practice of orality. It was considered, in the analysis, the material imbrication present in the wheel that was taken as object, trying to understand the discursive processes present there.

Keywords: Discursive memory and pre-constructed. Crivo Wheel. Orality Speech.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: ENLIÇAR

Antes, durante e após a defesa da dissertação para o curso de Mestrado, no Programa de Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), o tema abordado neste artigo fora apresentado em painéis, palestras e aulas, como num ato contínuo, demonstrando não apenas a beleza ritualística de um processo de feitura da prática do crivo por meio de mulheres na comunidade de Ganchos¹, mas também evidenciando o funcionamento da teoria

¹ **Ganchos** é o nome de uma antiga colônia de pesca citada por Arcipreste Paiva em 1868 no Dicionário topográfico, histórico e estatístico de Santa Catarina. O nome consta em 1776 em um mapa português que menciona a esquadra portuguesa e inglesa do Almirante Robert MacDouall (1730-1816) que serviu à Marinha da Inglaterra de 1759 até 1816, ancorada nas proximidades da Fortaleza de Santa Cruz do Anhatomirim, sede da capitania de Santa Catarina por quase uma década. O nome Ganchos ou Ganhos pode ter origem ibérica relacionada aos navegadores da Catalunha – observando que o nome lá existe em acidentes topográficos. Navegadores espanhóis sempre visitaram a região centro-leste catarinense, desde as primeiras expedições no século XVI. Os indígenas do tronco linguístico tupi-guarani batizaram a atual Governador Celso Ramos de Reritiba ou Piracoara, que significa ostreiro e comedor de peixes. A bibliografia local dá conta que o nome Ganchos está relacionado ao formato das meias-luas que recortam a península. Eu defendo que o nome Ganchos, na época colonial grafado com xis, ou seja, Ganhos, deriva dos dois grandes ganchos que formam a Baía de Tijucas. Entendo e me apoio nas observações realizadas pelo mineralista e navegador inglês John Mawe, que em 1806 batiza a Baía de Tijucas de Baía dos Dois Ganchos; e ressalto essa afirmação com base no mapa do correspondente da Academia Real das Ciências, Paulo Joze Miguel de Brito, que em mapa de 1808. A primeira póvoa de Ganchos é a Armação Grande das Baleias, fundada em 1742, e depois elevada a Freguesia de Nossa Senhora da Piedade. A Armação da Piedade contou com a primeira empresa do Brasil Meridional que exportava óleo ou azeite das baleias cachalote ou cacharréu para o Rio de Janeiro, Lisboa e Boston, bem como Londres e Nova Iorque. A Armação da Piedade vai assistir a primeira greve geral do Brasil Meridional em 30 de julho de 1784, e com a decadência da caça da baleia, imigrantes germânicos e belgas vão fundar a Colônia da Piedade, com 150 emigrantes. Estima-se que havia número semelhante de africanos e descendentes incorporados a população regional. O Porto de Ganchos na década de 1920 exportava madeira, farinha

materialista do discurso sob a Análise de Discurso Francesa conforme proposta por Michel Pêcheux², doravante AD.

A necessidade de um artigo, mais sucinto que a dissertação, atende ao pedido de colegas de pesquisa, alunos da graduação, amigos, familiares e residentes na comunidade gancheira. Sem a pretensão de resumir um trabalho de pesquisa que nos propiciou ganhos teóricos e sociais, este artigo tem por escopo mostrar que é possível olhar para uma e mais práticas sociais aplicando uma teoria de entremeio, e nessa movência garantir a continuidade desse olhar como transformação.

A análise da roda de crivo nós a fizemos no capítulo quatro da dissertação, num gesto de leitura próprio da Análise do Discurso, nos valendo da interpretação/descrição como ferramenta indispensável para compreensão da circulação de sentidos que lutam nas derivas da transparência e opacidade, paráfrase e polissemia, na Memória Discursiva e Pré-construídos. Sinto imenso se frustro os novos leitores, especialmente aqueles em AD, porque essa peça, esse artigo não é uma análise da roda de crivo, do nosso objeto, as narrativas que lá enxergamos e bebemos de sua fonte de sabedoria e conhecimento no bojo da dissertação. É reconfortante, porém, trazer breve exposição do percurso realizado e que culminou em um dos trabalhos mais significativos enquanto pesquisador e ser humano.

de mandioca e arroz para várias localidades do Brasil. Esse porto que encerrou suas atividades na década de 1960, ainda presenciou Ganchos ser o segundo maior exportador de pescados entre a década de 1960 e metade dos anos 1970. A localidade de Ganchos que foi um arraial em 1905, fora elevada a distrito em 1910, e município em 1963. A partir de 1967 tem seu nome modificado para Governador Celso Ramos. Atualmente, a economia local sobrevive da pesca artesanal, da prefeitura e do turismo sazonal. A localidade que recebeu açorianos a partir de 1740 ainda guarda traços muito fortes da formação sociocultural açoriana. O gentílico de quem nasce ou mora em Ganchos é gancheiro, nome que se dava aquele que manejava as fateixas, os ganchos ou arpões, as pequenas âncoras para fundamento das embarcações. Serviço dado aos escravos africanos e aos migrantes açorianos nas armações baleeiras.

² Michel Pêcheux (1938-1983), francês, considerado por muitos estudiosos como um filósofo precursor da Análise do Discurso (AD), e responsável pela aplicação do método da Análise Automática do Discurso (AAD). Esteve ligado ao Centre National de la Recherche Scientifique ou Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS)

Na conclusão da dissertação, espécie de efeito de fecho de um trabalho, e que traz novas inquietações e derivas, inauguramos aquele lugar com uma peculiar provocação: “Nós nos lembramos do que nos emociona porque há falas próprias de cada lugar.”³ Considero que a entrada nossa pelo simbólico se deu aí, nesse momento, porque há uma relação de afeto com o tema⁴ que aumenta a capacidade de pensar e existir, lembrando Espinosa⁵, de quem Althusser⁶ vai buscar elementos para escrever/formular o Materialismo de Encontro⁷. Quando eu soube do Projeto Feito à Mão⁸, da professora Solange Gallo⁹, que mostra na internet os processos de produção de conhecimento vinculados as tradições regionais, observei a possibilidade de falar de lugares onde o tecer, o bordar coexistem, onde lutam e derivam, se constituem numa contemporaneidade dominada pela sociedade tecnológica e de consumo.

³ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**: circulação de sentidos na prática de mulheres em Ganchos/SC. 2018. 183 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), Palhoça. 2018. p. 146.

⁴ Descendo de criveiras e com os avanços das pesquisas descobri que a minha trisavó **Julia Euphrosina de Oliveira** casada com **Cândido Simão Alves/Alvares** migrou de São Francisco de Paula das Canasvieiras para Canto dos Ganchos em 1875. Ela trouxe no enxoval o conhecimento do bordado do Crivo.

⁵ Baruch de Espinosa ou Benedito de Espinosa, judeu-português, nascido na Holanda, 1632-1677. Racionalista inspirado por Descartes e Leibiniz.

⁶ Louis Althusser, argelino, 1918-1990. Do Estruturalismo francês foi professor da École Normale Supérieure.

⁷ ALTHUSSER, Louis. **A corrente subterrânea do materialismo do encontro**. Crítica marxista. Artigos. Tradução de Mônica G. Zoppi Fontana. Colaboração de Luziano P. Mendes de Lima. 1982.

⁸ GALLO, S. M. L. Ciência em Curso & Feito à Mão. **Revista Científica Ciência em Curso** – R. cient. ci. em curso, Palhoça, SC, v. 1, n. 1, p. 11-16, jul./dez. 2012.

⁹ Solange Gallo é docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem. Doutora e Linguista (Unicamp) e pelo Collège International de Philosophie de Paris e Pós-doutorado na Unicamp/SP. Integrante dos grupos de pesquisas (CNPq) Discurso, Cultura e Mídia e em Produção e Divulgação do Conhecimento.

Figura 1 – À esquerda, o labirinto de Dédalo, que remonta o mito fiandeiro ancestral. À direita, peça de Crivo em elaboração.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 18.

2. DESAFIANDO O BASTIDOR: AS NARRATIVAS

Respeitamos a materialidade que tínhamos: as **narrativas**. Uma dissertação silencia a narrativa porque a dissertação não é narração. Esse foi o primeiro momento de dúvida e de tensão, e que nos acompanhou até o final (*efeito de fecho*) do trabalho porque para realizar esse périplo, essa costura, uma imbricação que respeitasse o objeto, as narrativas, era preciso des-obedecer uma escrita científica, e ao mesmo tempo tecer esse objeto em uma escrita acadêmica e científica a partir de um dispositivo teórico que dissertasse sobre o que tínhamos. Mostrar essa tensão permanente entre as narrativas e a constituição de um recorte necessário à perspectiva teórica analítica que nós nos propomos a assumir. Para olhar essas narrativas houve um percurso tortuoso e nunca seguro. Fascinante sim, porque nos afastamos não apenas de uma posição individualista e idealista que tenta “dar voz” ao outro, impondo uma vontade ou uma verdade prévia, para buscar outro movimento. Esse movimento foi no sentido de uma escuta do objeto de análise que nos permitisse enxergar e compreender que é na partilha que se dá o sentido que procurávamos, de uma prática que se sustenta por meio de um ritual, onde os sentidos circulam, existindo sem a necessidade de uma origem. E isso somente foi possível porque há um desafio proposto por Michel Pêcheux, no anexo III, de Semântica e

Discurso, que nos instiga a ousar se revoltar, e ousar pensar por si mesmo¹⁰.

Figura 2 – A roda de crivo em Ganchos, no bairro de Palmas. No primeiro plano, a criveira Valdeci observa a criveira mais velha, dona Valda (segurando a peça).



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 40.

Figura 3 – Peça de crivo produzida na Roda de Crivo do bairro de Palmas, em Ganchos. Fotografia do acervo do autor, realizada na análise da Roda de Crivo.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 74.

¹⁰ PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, [1975], 2014. p. 281.

A escolha do **corpus** sempre foi difícil porque o dispositivo não poderia desvirtuar o nosso objeto, as narrativas. Ao mesmo tempo, o objeto não poderia se impor em sua dimensão imaginária, porque não se tratava de um trabalho em História, em Antropologia, em Sociologia, ou mesmo em Literatura, nem era um discurso sobre o crivo. Precisamos realizar um percurso específico, analítico por dentro das narrativas. E uma narrativa só se garante quando ela se apresenta como tal. Há uma luta constante em não esmiuçar demais e perder a narrativa como ela é. Uma narrativa que mostrasse sua materialidade imbricada na História. Essa foi a grande dificuldade do trabalho. A dificuldade era encontrar um lugar confortável. E não é confortável escrever sobre uma prática que se sustenta em narrativas quando se precisa dissertar. Em nenhum momento é confortável colocar um objeto como esse, sob o trabalho de um dispositivo analítico. Por isso optamos por uma ciência que está sempre se movendo, e que fica como uma des-disciplina, funcionando nas entre-linhas.

3. DESFIAR, TAMPAR, URDIR, CASEAR, COSTURAR, RECORTAR E TIRAR

A dissertação é composta pela introdução e mais quatro capítulos. No **primeiro capítulo** denominado “Memória discursiva e oralidade: o mito de Penélope”, nós tecemos a historicidade a partir de mitos que abordam a prática fiandeira desde a antiguidade. A partir do mito de Penélope, observamos que a narrativa das mulheres do crivo de Ganchos é estendida, montada e desmontada em um grande bastidor¹¹.

¹¹ Esse movimento de montar e desmontar a peça do **Crivo**, para as criveiras, se dá no percurso: desfiar, tampar, urdir e casear, também costurar, recortar e tirar. O Crivo, artesanato feito em tecido, sendo o mais popular o linho, um tecido fino e resistente se produz assim: O **primeiro passo** é contar e cortar a linha, **desfiando** o tecido. Depois, coloca-se em um bastidor (suporte de régua em madeira, metal, plástico). O **segundo passo** é **tampar**, que consiste em fazer o desenho desejado. Em seguida vem o **urdir**, que implica em amarrar a linha reforçando o espaço desenhado. O próximo passo fazer o acabamento: **casear**, abrir a casa, fazer um orifício/buraco; **costurar** em formato de renda, e por último **recortar** e **tirar** o desenho do bastidor.

A noção de historicidade é apresentada como um bordejamento da história, como experiência no tempo. Sempre houve preocupação de Michel Pêcheux para que a Análise de Discurso chegasse aos historiadores, e que a História possibilitasse um caminho de entremeio para a AD¹². Para nós da AD, “A história é concebida como historicidade que é o modo pelo qual a história se inscreve no discurso – é a relação constitutiva entre linguagem e história. Não se parte da história para o texto, e sim do texto como materialidade histórica, na qual emerge o político [...]”¹³. Abrimos a perspectiva a uma compreensão particular do mito e do tempo para entender a sustentação da prática fiandeira, artesanal e coletiva em Ganchos.

No **segundo capítulo**, “Bordejando a história” ensaiamos o movimento de análise pela historicidade, sem olvidar as condições de produção. Apresentamos dois alvarás régios do período colonial, duas peças que serviram não como documentos para análise, mas para compreender como se dá o movimento pela historicidade. “Trabalhar a historicidade implica em observar os processos de constituição de sentidos e com isso desconstruir as ilusões de clareza e de certeza.”¹⁴ Os documentos mostram como as proibições e depois a abertura para prática das tecelagens afetou o sentido da prática do crivo na Capitania de Santa Catarina, e por extensão a localidade de Ganchos (que a época pertencia geográfica e politicamente a Freguesia de São Miguel da Terra Firme), onde a prática do crivo se isolou como forma de resistência. A noção de condições de produção, vai buscar pelo discurso, pelos sentidos em circulação, o que constitui o corpus discursivo. Em outras palavras, significa dizer que ao observar as falas e os gestos das criveiras, nas Rodas de Crivo, percebemos que uma história, e não qualquer história, pode ser narrada. Porque cada fala não é qualquer fala se observarmos marcas, os vestígios que podem formar um arquivo. A

¹² PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**. p. 285.

¹³ CAZARIN, Ercília Ana. **A análise do discurso e sua interface com o político**. In: INDURSKY, Freda, FERREIRA, Maria Cristina Leandro, MITTMAN, Solange (Org.). O acontecimento do discurso no Brasil. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2013. P. 170.

¹⁴ NUNES, J. H. **Leitura de arquivo: historicidade e compreensão**. In: M. C. L. Ferreira, F. Indursky (orgs.). Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007, p. 373-380.

partir das condições de produção é possível compreender o momento histórico e a formação social envolvida¹⁵. A técnica e a prática do crivo se deram num contexto histórico compreendido a partir das condições de produção e da historicidade desses documentos. A técnica e a prática do crivo sobreviveram em Ganchos, por ser esse um lugar periférico, resistindo como prática artesanal e coletiva.

Figura 4 – Egercília Sagás da Silva, 79 anos, Canto dos Ganchos. É criveira desde os sete anos de idade.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 98.

No terceiro capítulo “O tempo e/na roda de crivo: a inversão do mito de Penélope” realizamos uma releitura da noção de cultura que na AD vamos aproximar à noção de formação social. As condições de produção dessa prática levam a compreender como se inseriu num contexto sócio histórico de Ganchos. Houve mais tensão nessa fase da pesquisa, e que se aprofundou a partir da abordagem dos conceitos já definidos na Sociologia, na Antropologia e na História, e porque pensar Cultura em Análise de Discurso requer entender os aprendizados e contribuições valiosas dessas disciplinas, como também aceitar as contribuições da Psicanálise, da Linguística e do Materialismo Histórico

¹⁵ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 37.

como menciona ESTEVES, é preciso “[...] Estabelecer uma leitura crítica sem perder contribuições outras. Ao analista de discurso cabe questionar se há contradição no conceito de cultura. Essa contradição nos faz questionar o papel da ideologia, como proposta por Althusser quando vai definir os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIEs), e que vai se aproximar do deslocamento enquanto metáfora na proposição de Pêcheux¹⁶. Sim, parte-se do pressuposto que a categoria da ideologia é fundamental na AD¹⁷. Para compreender essa deriva, esse deslocamento nós recorreremos as condições de produção e historicidade, sem olvidar que é pela interpelação do indivíduo em sujeito, e é esse o trabalho da ideologia, que podemos compreender que essa luta pelos sentidos pode decretar o fim ou o nascimento de novas práticas. Isso porque: *“A eliminação progressiva dos traços de uma cultura não é isenta de historicidade, de ideologia, de política”*¹⁸. *Essa luta pelos sentidos nos faz pensar que: “Nas ciências sociais, cultura e ideologia passam por uma batalha, uma disputa por espaço em que uma noção poderia recobrir a outra.”*¹⁹.

O tempo linear e não-linear são observados a partir da perspectiva do capitalismo e da modernidade.

No capítulo quatro, a partir do percurso realizado consideramos o que vem a ser o ganho teórico para AD, uma especificidade do discurso de oralidade, através da percepção da arbitrariedade do tempo, na circulação de sentidos nas rodas de crivo, um jogo de tensão entre o tempo de produção da peça (do crivo), que envolve a forma histórica capitalista; e do tempo dos processos de produção dos sentidos, que constitui um discurso de oralidade; tudo isso fez repensar a noção de

¹⁶ ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva. **A viabilidade de um conceito de formação cultural**. In: INDURSKY, Freda. FERREIRA, Maria Cristina Leandro. MITTMANN, Solange (orgs). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Mercado das Letras: Campinas, 2013. p. 68.

¹⁷ ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva. **Rumo a uma noção de formação cultural na AD**. s/d. p. 3.

¹⁸ ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva. **Rumo a uma noção de formação cultural na AD**. s/d. p. 9.

¹⁹ ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva. **A viabilidade de um conceito de formação cultural**. p. 74.

texto e textualização. Para Solange Gallo: “[...] a oralidade enquanto forma marginal ao processo de legitimação da língua (e sua transcrição) produz um sentido ambíguo e inacabado, não por não ser produzida de acordo com a Norma, mas exatamente por não passar pelo processo de legitimação.”²⁰. O discurso de oralidade parte do fugaz, daquilo que não se fecha como um discurso de escrita. Na oralidade há uma memória que se perde no tempo. São instâncias de linguagem não estabilizadas, sempre provisórias²¹.

O percurso²² que tomamos, desde o início, partindo do interdiscurso, passando pelo pré-construído, também pela memória discursiva, e chegando ao nosso construído; e que necessariamente passou pelas perguntas-chave dessa pesquisa, no trabalho dissertativo: **Seria a oralidade por sua característica cíclica capaz de permitir a quebra do paradigma da linearidade histórica? Qual é o lugar da memória discursiva nas rodas de crivo?**

Para Pêcheux, o pré-construído, introduzido na AD por Paul Henry e Michel Pêcheux, é “Essa mistura surpreendente de absurdo e de evidência, e esse retorno do estranho familiar.”²³. O *pré-construído* está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra²⁴. Entendemos assim, que ao retomar os pré-construídos nas/das falas das criveiras, observamos que figuram saberes sem os quais nós não seríamos capazes de interpretar o que está posto. Interpretar é diferente de dizer o que os sujeitos queriam ter dito. Pois bem, quando uma das criveiras fala: **“Olha lá! Ela fez a barrinha maior. Aquela fez a barrinha menor.”**. Há um pré-construído que joga para além da prática. Porque quanto mais experiente a criveira se tornar, nessa roda, melhor o

²⁰ GALLO, Solange. **Discurso da escrita e ensino**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992. p. 51.

²¹ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 43.

²² A essa noção de percurso nós a tomamos por aprendizado de Michel Pêcheux, em dois artigos que consideramos importantes para nossa trajetória na AD, e inclusive, para entender, como se dá a denominada Formação da Produção Capitalista (FPC): “Foi propaganda mesmo que você disse?” (1979), e “Ideologia – aprisionamento ou campo paradoxal?” (1983).

²³ PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**. p. 142.

²⁴ ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015. p. 29.

produto vai se tornar. Há uma relação de poder na mobilização do pré-construído também. Não é um poder hierárquico, esse poder não é de mãe para a filha, e nem mesmo se dá no interior de uma empresa. É um poder que se dá na Roda do Crivo, por uma manifestação de experiência, de transmissão de conhecimento. O poder provém de o saber fazer, da técnica e da prática. É o conhecimento do crivo. É a manifestação do pré-construído em cada fala, ou seja, quem manda, quem sabe fazer o crivo. E a partir desses pré-construídos, elas falam-se entre si. Apenas, a partir desse pré-construído é que entendemos a submissão, e o tipo de submissão de um sujeito em relação a outro nesta prática²⁵.

4. EFEITO DE FECHO²⁶ E COMPREENSÃO DO MOVIMENTO DE ANÁLISE²⁷

O nosso primeiro movimento foi a busca pela autoria. Quando o crivo sai da mão da criveira para o mercado, o crivo teve que construir uma identidade. É como se fosse uma marca, a peça do crivo. Depois da primeira peça feita, as próximas vendas conferem legitimidade ao

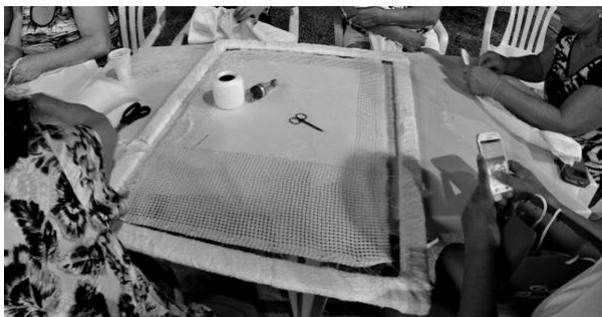
²⁵ Julgamos necessário transportar da dissertação esse trecho para melhor elucidar a questão do uso do pré-construído. Pode ser lido na seguinte referência: BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 113.

²⁶ O que chamamos de “Conclusão”, na dissertação, para atender a metodologia, aqui denominamos por “Efeito de Fecho”, em consonância com a filiação teórica de pesquisa. Este item do artigo traz elementos do que submetemos na Conclusão da dissertação, mas com adaptações que realizamos para aulas, apresentações, e na palestra proferida no Colóquio de Integração em Ciências da Linguagem da Unisul (CICLU), na data de 7 de novembro de 2019, no Auditório da Universidade do Sul de Santa Catarina, em Tubarão, Santa Catarina.

²⁷ A busca por esse movimento de análise tomou dois anos de profícua pesquisa. Para este artigo que apenas expõe os bastidores dessa intensa busca, julguei necessário não competir com o exposto na dissertação. Convido, aliás, os leitores a conhecerem o capítulo IV da dissertação, nos ajudando coletivamente na persecução de pontos de deriva e aprofundamento do tema. Reitero que as noções que nos valem para análise tem apoio no trabalho de pesquisadores da área, nossos referenciais teóricos, que fiz coerentemente as devidas citações no bojo da dissertação, e na seção denominada “Referências”. Grato ao aprendizado a esse campo de pesquisa que possibilita olhar na movência uma prática transformadora.

produto. O reconhecimento do crivo é o movimento parafrástico. Para Eni Orlandi: “Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A parafrase representa assim o retorno aos mesmos espaços de dizer.”²⁸. Quanto mais igual melhor. Mais reconhecido, mais rentável, mais caro. É nesse movimento que se produz o efeito de unidade para aquele crivo que é variado e disperso enquanto está na roda de crivo. Mas ele se torna um produto, e é nessa transformação em produto que se dá o efeito de unidade e de fecho, ou seja, o efeito de autoria de um discurso do crivo está nesse movimento de transformá-lo numa peça, um produto de consumo²⁹.

Figura 5 – Circulação de sentidos na roda de crivo.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 118.

Por outro lado, isso não apaga o gesto criativo de se fazer o crivo. Cada gesto é diferente do outro na roda de crivo. A polissemia está no gesto que se faz o crivo, na diferença. Ao contrário do efeito de autoria. É a função autor. Cada sujeito que produz o crivo enquanto processo presente na roda é cada um e ao mesmo tempo. A coletividade é a soma das individualidades. Cada individualidade trabalha o processo criativo na função autor. E é numa roda que se produz de forma coletiva³⁰.

²⁸ ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**. p. 34.

²⁹ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 40.

³⁰ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 149.

Figura 6 – Funcionamento da Roda de Crivo – conversas. Fotografia de Yan Soares.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 117.

Um processo de autoria no nível do subjetivo, do sujeito, da função autor se entrelaça na autoria enquanto processo discursivo que é do efeito autor, e vira uma coisa só. De modo que nós falamos do crivo ao mesmo tempo enquanto processo, e enquanto produto sem uma distinção nítida de que essas coisas são contraditórias. Entra na transparência. E só uma análise como essa pode mostrar a contradição entre processo e o produto. Esse é o primeiro movimento de análise.

No segundo movimento buscamos o tempo e a oralidade ao relacionar o processo de autoria de cada criveira enquanto sujeito na sua função autor a um discurso de oralidade³¹. A autoria funciona num discurso de oralidade e foi necessário olhar para a roda de crivo, para um fazer de mulheres que não se individualiza (na roda), e a partir do gesto, da tomada de posição no ritual que se dá na roda de crivo, enxergar esse movimento, a autoria. O discurso do mercado que produz o crivo enquanto produto revela um discurso de escrita na medida em que ele funciona pela legitimação, pelo reconhecimento. E o discurso do

³¹ Para mais entender a noção de função autor nos valemos do aprendizado em: GALLO, Solange. **Discurso da escrita e ensino**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

crivo enquanto processo não funciona assim. Um elemento divergente que mostra bem a contradição, que materializa a contradição é o tempo. O tempo é o elemento que faz uma amalgama dessa prática do crivo, na roda, de um jeito completamente diferente do que acontece no discurso do mercado porque inclusive o tempo de confecção artesanal do crivo é completamente incompatível com o tempo do produto na prateleira do mercado, da circulação e da venda do produto. Na medida em que nós temos um discurso que se destaca desse que está relacionado a um marketing, a uma venda, e que enfatiza, põe foco, materializa o processo de produção dentro de uma individualidade e de uma prática coletiva temos um tempo diferenciado daquele do mercado. Todas essas características que se apresenta nos dá um discurso açoriano-gancheiro³². Esse discurso tem materialidade diversa. Tem relação com o tempo, com a função autor, com a criatividade, com o coletivo. Todos esses elementos estão jogando e constituindo uma materialidade própria para esse discurso açoriano-gancheiro que é diferente do discurso do mercado.

Foi necessário escutar outros sentidos no texto, identificando gestos de interpretação. Entender que texto não é apenas objeto. Aceitar que há uma prática de textualização, da peça, que sem um fim, pode alcançar um efeito de fecho, do texto, da peça. Essa peça fechada que sai do grupo de mães, da roda de crivo, pode então circular como mercadoria. E mesmo Ganchos, que possui um passado dominado fortemente por um discurso colonial – o que se verifica ainda nas práticas da: farra do boi, do boi de mamão, do pau de fitas, da festa do divino, dos benzimentos, das puxadas de barco, etc. – mesmo Ganchos já está inserido num discurso de integração plena do Brasil em um cenário globalizante, de um capitalismo transnacional, globalizado. Essa sociedade de consumo que vai cooptando a todos – e tudo – dizendo o que somos, num processo de apagamento, de transparência, de mercadorias³³.

³² BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 150.

³³ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 149.

De tal forma, há fugas. O crivo é realizado por uma prática de mulheres. Nessa prática há um jogo de tensão entre paráfrase e polissemia, entre a repetição e a criatividade. Mais que isso, observamos que a criveira se constitui em autora naquele processo, o que é muito raro no capitalismo, no qual grande parte das pessoas já sofre um efeito de transparência, na massificação imposta pela forma histórica capitalista. Observamos que a função-autor está para a criatividade; enquanto o efeito de autoria está para repetição, para a paráfrase. E é nessa prática que essas criveiras resistem pela via da oralidade em não se “atualizar” em outra tecnologia, muito embora existam em uma época tomada pela forma histórica capitalista³⁴.

A prática se dá pela repetição, mas essa repetição não está ancorada em um Discurso de Escrita, e sim de Oralidade. Essa repetição se dá num campo onde os sentidos estão em circulação nas falas e gestos de interpretação, na prática das criveiras, num jogo de transmissão/transformação. Não é a repetição mecânica³⁵.

Figura 7 – Troca de saberes num fazer coletivo.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 119.

³⁴ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 149-150.

³⁵ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 150.

É o aspecto coletivo, ritualístico dessa autoria, que nós começamos a compreender nesta dissertação. Uma materialidade ancorada em um Discurso de Oralidade. Essa forma discursiva já tem uma caracterização na própria teoria, e quando ela foi caracterizada, ela de certa forma valeu como contraponto do Discurso da Escrita, mas não foi explorada como tal. Os documentos que conseguimos foram lugares de ancoragem, mas nosso trabalho esteve imerso na oralidade. Nosso lugar foi o Discurso da Oralidade. Estamos vendo aqui um processo diferente de produção de autoria e de texto, que é através do ritual presente, ainda se dando a cada vez, e a cada vez legitimando suas peças, seus textos. Esse processo de autoria é próprio de um Discurso de Oralidade³⁶.

Figura 8 – Extrato de vídeo gravado na análise. Fazer coletivo e troca de saberes.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 121.

Há um ganho social com este trabalho. É pensar que há no crivo um produto, e o resultado de um processo de se fazer o crivo. Não é apenas a peça do crivo, mas a riqueza do processo em se produzir essa peça, que faz sentido³⁷.

³⁶ Teço cá, no sentido de um enliço mesmo, de quem monta e desmonta o grande bastidor das práticas que nos propomos a analisar, agradecimento a professora, já nominada acima neste trabalho, Solange Gallo, pelo aprendizado no percurso da Análise de Discurso, e por aprender a enxergar nas rodas de crivo a força, como movimento, do discurso de oralidade, descobrindo com as criveiras de nossa comunidade esse “fazer junto”, esse processo de autoria, que é delas, e de ninguém mais.

³⁷ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 151.

O nosso desafio, agora, é retornar ao interior da roda de crivo e pensar com as criveiras essa discrepância que a dissertação pode mostrar entre a roda e o produto do crivo. Discutir a riqueza que há nessa roda, e que não está à venda, que não tem preço. São as criveiras que detêm o poder sobre o crivo, sobre o fazer do crivo. Ninguém mais. Nem quem empresta o espaço físico, nem o marido, nem a prefeitura, nem quem lucra com a venda da peça. Aquele espaço é delas e somente delas, como se as narrativas que ali circulam as tornassem únicas no mundo. Mostrar a essas mulheres que isso ficou visível para a academia, para a universidade, o que é uma prática artesanal e coletiva. Que essa riqueza não tem preço, não tem dono, e que não tem reprodutividade, e que tem relação com uma autoria. O processo somente se dá ali, naquele espaço-tempo. E que até a peça de crivo que resulta disso, é pouco, perto do que elas têm ali³⁸.

Figura 9 – Rezas antes do café da tarde na Roda de Crivo.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 129.

Compreender é saber como um objeto simbólico produz sentidos. Minha avó tecia o crivo com paciência, sem pressa. Não havia qualquer responsabilidade com horários. Nunca a vi reclamando sobre

³⁸ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 151.

o início e o fim de uma jornada de trabalho. O tempo passava diferente para ela quando tecia o crivo. Eram íntimas. Ela e a prática. Ela e o desafio daquela técnica que para mim não tinha qualquer sentido, e que no final das contas se tornava um trabalho impecável, com formas e desenhos que nem sempre seguiam um molde, um modelo. Porque as mais das vezes, ela mudava no meio do caminho. Não precisava ser do jeito que alguém desenhou no molde. Poderia ser diferente. Poderia ser como ela assim o quisesse. Havia certa liberdade nesse fazer lento e descompromissado. A técnica, ela dizia, era o que menos importava. Técnica que ela aprendeu em parte com a mãe, uma simples lavadeira, em parte, com as amigas, numa espécie de roda, onde elas fuxicavam sobre o que ocorria na comunidade, sobre as promessas dos futuros pretendentes, sobre quem casou ou morreu, quem nasceu ou viajou. Na roda de crivo, elas cantavam, tiravam versinhos, quadrinhas. Ali, elas resistiam aos abusos de alguns homens também. Aprendiam o que escola e o hospital não ensinava – e porque mesmo não havia. Havia a igreja, mas mesmo essa não conseguia ter domínio sobre as rezas não oficiais, os benzimentos, e o aprendizado das parteiras.

Figura 10 – A prática pela repetição.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 139.

Minha avó partiu e com ela se foi muito do aprendizado do crivo. Permaneceram ensinamentos. Algo sempre fica. As rodas também mudaram. Mas, o que é esse crivo? Não é apenas a peça em si, o trabalho em arte final que é realizado após dias tecendo. Mesmo no tempo de minha avó, as criveiras saíam de Ganchos para Biguaçu, São José ou Florianópolis para vender suas peças. De quem é esse crivo? Se há circulação comercial, se há exposição dessa peça para uso econômico, não seria uma apropriação dessa prática e dessa peça para um consumo? Da peça vemos que desde o tempo de minha avó já havia uma apropriação. Mas, e da prática? Esse aspecto, ao longo do trabalho, foi possível de se compreender, e entendo agora que podemos discuti-lo com a comunidade, porque eu mesmo precisei passar por esse processo para ter que compreendê-lo³⁹.

Ao chegar com os resultados dessa minha trajetória, nós nos sentaremos ao redor da grande roda onde um dia se sentou minha avó, e as amigas dela. Haverá por certo uma cantiga não nascida que é uma canção no vento – que sempre existiu. E nos questionaremos, todos juntos, sobre a continuidade dessa prática que transita por lugares que parecem nunca morrer. Que pertencem a uma imortalidade. // e para onde vai se deslocar esse poder, esse lugar de descobertas onde o discurso nunca está fechado?⁴⁰⁴¹⁴²

³⁹ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 151.

⁴⁰ BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**. p. 152.

⁴¹ Nosso efeito de fecho, na dissertação, ou se quisermos ainda chamar de Conclusão, foi exatamente este aqui escrito. Tomei a decisão de não modificar, citando a fonte, com evidência, para que a pergunta continue aberta, permita a derivas. É muito difícil ao pesquisador, de qualquer área, quando o tema o aproxima ou o afeta, e mesmo que tome a necessária distância para pensar por meio de um dispositivo analítico, científico, é muito difícil deixar a pesquisa para encarar outros desafios. De tal forma, uma pergunta aberta é a condição de possibilidade, como uma janela sempre aberta, aos novos pesquisadores. Talvez porque como disse certa vez, outro argelino que muito admiro, Agostinho de Hipona: “Para aprender, tem mais valor uma curiosidade livre do que a coerção baseada no medo.”.

⁴² Este trabalho não seria possível sem o aprendizado que apreendi com centenas de leituras realizadas desde a infância, mas especialmente com que aprendi com minha avó Maria da Silva Wollinger, descendente dos chamados povos da diáspora, os açorianos, bem como de povos ameríndios, quando da prática fiandeira do crivo. Agradeço o aprendizado apreendido com os professores do PPGCL, da Unisul, especialmente a:

Figura 11 – Transmissão da técnica na família. Maria da Silva Wollinger, minha avó ensina os passos do crivo à neta Caroline Wollinger Brenuvida. Fotografia feita por mim nos anos 1990.



Fonte: BRENUVIDA, 2018, p. 14.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. **A corrente subterrânea do materialismo do encontro**. Crítica marxista. Artigos. Tradução de Mônica G. Zoppi Fontana. Colaboração de Luziano P. Mendes de Lima. 1982.

BRENUVIDA, William Wollinger. **Para além do crivo**: circulação de sentidos na prática de mulheres em Ganchos/SC. 2018. 183 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), Palhoça. 2018.

CAZARIN, Ercília Ana. **A análise do discurso e sua interface com o político**. In: INDURSKY, Freda, FERREIRA, Maria Cristina Leandro, MITTMAN, Solange (Org.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2013.

ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva. **A viabilidade de um conceito de formação cultural**. In: INDURSKY, Freda. FERREIRA, Maria Cristina Leandro. MITTMANN, Solange (orgs). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Mercado das Letras: Campinas, 2013.

ESTEVES, Phellipe Marcel da Silva. **Rumo a uma noção de formação cultural na AD**. s/d.

GALLO, S. M. L. Ciência em Curso & Feito à Mão. **Revista Científica Ciência em Curso** – R. cient. ci. em curso, Palhoça, SC, v. 1, n. 1, p. 11-16, jul./dez. 2012.

Solange Gallo, Nadia Maffi, Giovanna Benedetto Flores, Juliana da Silveira, e a cada amigo, colega com quem comigo trilhou essa senda luminosa.

GALLO, Solange. **Discurso da escrita e ensino**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

NUNES, J. H. **Leitura de arquivo**: historicidade e compreensão. In: M. C. L. Ferreira, F. Indursky (orgs.). *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos: Claraluz, 2007.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, [1975], 2014.

Colóquio de Integração em
Ciências da Linguagem
da Unisul

2^{os} anos Mestrado
1^o ano Doutorado