

DOUGLAS DE SOUSA
WANDERSON LIMA
[ORGS.]

AS CRISES DO
CONTEM
PORÂNEO
NO AUDIO
VISUAL



EDITORA UEMA

As crises do contemporâneo no audiovisual / Organizadores : Douglas de Sousa e Wanderson Lima. – São Luís : Editora da Universidade Estadual do Maranhão, 2023. 256 p. ; 23 cm.

E-Book.
ISBN 978-85-8227-384-5.

1. Artes. 2. Cinema. 3. Televisão. I. Sousa, Douglas de (org.). II. Lima, Wanderson (org.).

CDD 707

C932

Índice para catálogo sistemático: Artes – estudo, pesquisa e tópicos relacionados 707

Bibliotecária responsável: Nayra Fontinele Feijão - CRB – 3/1249

EDITOR RESPONSÁVEL

Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

CONSELHO EDITORIAL

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho

Ana Lucia Abreu Silva

Ana Lúcia Cunha Duarte

Cynthia Carvalho Martins

Eduardo Aurélio Barros Aguiar

Emanoel Cesar Pires de Assis

Emanoel Gomes de Moura

Fabíola Hesketh de Oliveira

Helciane de Fátima Abreu Araújo

Helidacy Maria Muniz Corrêa

Jackson Ronie Sá da Silva

José Roberto Pereira de Sousa

José Sampaio de Mattos Jr

Luiz Carlos Araújo dos Santos

Marcos Aurélio Saquet

Maria Medianeira de Souza

Maria Claudene Barros

Rosa Elizabeth Acevedo Marin

Wilma Peres Costa



SUMÁRIO

Apresentação	6
Formação, deformação e re-formação do super-herói: a trilogia Batman de Christopher Nolan Adriano Lima Drumond	9
Música, literatura e história: uma análise da canção “Cidadão”, de Lúcio Barbosa Francisco Adelino de Sousa Frazão Jonas Rodrigues de Moraes	37
<i>Ron’s Gone Wrong</i> e a crise das relações interpessoais na contemporaneidade Laylah Yaphah Coêlho Cruz Douglas De Sousa	71
Reflexões sobre o filme <i>West Side Story</i>: gênero, masculinidades e decolonialidade Jéssica Modinne de Souza e Silva Flávia Cristina Silveira Lemos	84
Controle e fabulação: considerações a partir dos textos “Controle e devir”, “Sobre as sociedades de controle” e “O que é o ato de criação?” Jamys Alexandre Ferreiro Santos Flávio Luiz de Castro Freitas	95

Séries televisivas e busca pela atenção discente: um estudo de caso	116
José Ferreira Junior Marcelo Seabra Nogueira Mendonça Lima Sannya Fernanda Nunes Rodrigues	
Mito e classificação social	142
José Manuel Losada Tradução de Wanderson Lima	
Modelos híbridos de encenação: alternativas à crise de representação do real no cinema brasileiro contemporâneo	155
Marcelo Ikeda	
A vida na era de sua visibilidade técnica: elogio de Agnes Denes	173
Nelson Shuchmacher Endebo	
Perspectivas da crise no audiovisual: a sensação das ameaças de um golpe para explodir o cinema brasileiro	189
Rose Panet	
Ainda Somos Humanos! Somos?	205
Saulo Cunha de Serpa Brandão	
Violência neuronal e eliminação do negativo no episódio <i>Queda Livre (Nosedive)</i>, da série britânica <i>Black Mirror</i>	229
Teresa Cristina de Oliveira Porto Wanderson Lima	
OS/AS AUTORES/AS	247

APRESENTAÇÃO

A crise, desde o advento da modernidade, é não somente um ruído temporário no sistema, mas o seu próprio modo de ser. O sujeito contemporâneo vive na crise e não raras vezes, por consequência, em crise.

As feridas deixadas pela modernidade e a secularização não foram ainda plenamente fechadas. A construção de um mundo pós-metafísico, no ocaso da tradição em que vivemos, é uma tarefa em curso, um projeto inacabado, sujeito não só a um acalorado debate mas ainda passível de suscitar receios e nostálgicos desejos de retorno à velha ordem – o que acirra e polariza mais ainda o embate, pois até mesmo a construção de um solo comum para a troca de argumentos torna-se uma tarefa, se não impossível, de difícil execução.

No jovem século XXI, este quadro se complexifica mais ainda, com a crise do paradigma humanista que se anuncia no Antropoceno, o incremento da biotecnologia e a marcha da Inteligência Artificial, fatores que afetam em profundidade o que se pensava acerca da condição humana. Para piorar este quadro acelerado e caótico de mudanças, assistimos ao perigoso retorno dos fascismos à cena política.

Assim, parece ser de bom augúrio a emergência de reflexões sobre as crises (assim, no plural) que nos engolfam, pois nos cabe, como seres responsáveis, a tarefa de pensar, tornando mais inteligível a ordem social multifacetada em que estamos imersos, apontando o risco de redução (e mesmo de aniquilação)

do humano e – por que não? – forjando horizontes de utopia num mundo que parece cansado, cujo centro de decisão cada vez mais se afasta das subjetividades, já há tanto tempo descentradas e agora em franco declínio pela ação dos algoritmos computacionais, que parecem nos conhecer melhor que nós mesmos e prometem transformar o decantado conceito de livre-arbítrio, outrora basilar na narrativa do sujeito ocidental, numa fábula sem funcionalidade.

Nesta coletânea, o percurso reflexivo sobre tais problemas toma majoritariamente como objeto de reflexão as narrativas engendradas pelos recursos audiovisuais. O leitor perceberá que os pesquisadores, embora de instituições variadas e com formações distintas, buscam uma sintomatologia das transformações sociais e da crise surgida no seu bojo tomando as produções narrativas não apenas como reflexo da crise – mas também como laboratórios de testes, que forjam futuros possíveis, soluções plausíveis, vislumbres de desastres iminentes ainda que evitáveis.

Propositadamente, esta coletânea busca dar visibilidade para formas narrativas menos canônicas no âmbito dos estudos literários – como o filme de super-herói, o seriado, o documentário artístico, o mito popular, a canção e o blockbuster hollywoodiano. Entendemos não apenas que estas formas narrativas possuem uma qualidade e uma complexidade que não podem ser negligenciadas pela academia, como também é notório, nestas instâncias narrativas, a preocupação em tematizar e refletir sobre as crises em curso, vivas, em estágio de evolução.

Além de análises acuradas em filmes, séries, canções, mitos, narrativas literárias, o leitor desta coletânea, a partir do referencial teórico acurado e atualizado dos diversos pesquisadores aqui reunidos, terá oportunidade de refletir sobre seu momento presente e os dilemas sociais em que estamos envolvidos. Abundam aqui reflexões sobre a Inteligência Artificial e seu impacto, a onipresença da visibilidade na sociedade atual, as formas hodiernas de controle social e produção da subjetividade, a crise de representação do real no cinema contemporâneo, o narcisismo digital entrevisto na redes sociais, a produção do machismo no discurso audiovisual, a crise das relações interpessoais na contemporaneidade, o potencial político e pedagógico de seriados, canções e filmes.

Os organizadores congratulam os participantes desta coletânea pela troca de experiências e pela qualidade dos textos apresentados, que dignificam a pesquisa acadêmica em diversas instituições universitárias. Que estas reflexões incentivem os leitores a refletir sobre este tempo complexo e a ler/ver/ouvir mais criticamente as narrativas que o rodeiam.

Douglas De Sousa
&
Wanderson Lima

Teresina - PI, julho de 2023.

Formação, deformação e re-formação do super-herói: a trilogia Batman de Christopher Nolan¹

Adriano Lima Drumond

Estreou, em julho de 2012, o último filme da trilogia que inseriu Christopher Nolan no rol dos cineastas de maior bilheteria da história do cinema hollywoodiano. A proeza de Nolan impressiona. O projeto que a Warner Bros. lhe ofereceu para executar, há quase vinte anos, – fazer um filme de Batman –, era uma estranha novidade na carreira do até então diretor de produções de orçamento e circulação mais restritos, com narrativas de estrutura não convencional, a exemplo de *Memento* (2000), lançado no Brasil como *Amnésia*.

O super-herói criado em 1939 por Bob Kane, um dos mais populares senão, ao lado do Super-homem, o mais popular super-herói do imaginário pop ocidental, já tinha aparecido, pelas mãos de outros dois diretores, em quatro longas-metragens: *Batman* (1989) e *Batman Returns* (1992), de Tim

¹ Este ensaio é uma versão revisada do que publicamos em 2016, na revista eletrônica SEDA da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, texto que parece não estar mais disponível. Em 2011, tínhamos tido a oportunidade de publicar, pela revista Desenredos, também eletrônica, um ensaio sobre os dois primeiros filmes aqui analisados, sob o título “O Batman de Christopher Nolan: formação e deformação do super-herói”.

Burton, *Batman Forever* (1995) e *Batman And Robin* (1997), de Joel Schumacher. Se os dois primeiros filmes obtiveram sucesso, agradando ao público em geral e a boa parte dos fãs do personagem, os dois títulos seguintes resultaram em enorme risco financeiro de fazer o Homem-Morcego retornar às grandes telas. Não era serena, portanto, a responsabilidade de Christopher Nolan, ao ter aceitado encabeçar o projeto, dada a decepção da investida imediatamente anterior em adaptar os quadrinhos da DC Comics.

Todavia, *Batman Begins* (2005), o primeiro filme da trilogia, foi prontamente aclamado por muitos como o melhor Batman adaptado para o cinema, tendo sido igualmente memorável seu sucesso de público. O segundo filme, *The Dark Knight* (2008), veio a se impor como – mais do que mera continuação da trajetória do super-herói – uma superação do anterior, no tocante à urdidura e ao impacto da trama. Concluída a trilogia com *The Dark Knight Rises* (2012), as duas produções precedentes já bastavam para evidenciar a discrepância de propostas entre os três diretores.

Em linhas gerais, Burton havia explorado, de um lado, o caráter enigmático do protagonista, em meio a uma sombria e quase sempre noturna Gotham, a fictícia metrópole norte-americana, onde se sucede a maior parte das aventuras de Batman, e, de outro lado, o aspecto cômico dos vilões principais – o Coringa, no primeiro filme, e Pinguim, no segundo –, em contraste com suas próprias atitudes criminosas. Não obstante a diversidade estilística entre os numerosos HQ's de Batman, aplaudiu-se a fidelidade da recriação de Burton da ambiência do super-herói.

Quanto a Joel Schumacher, este pareceu estar mais preocupado em atrair pelos efeitos especiais e pelo pitoresco das personagens mais importantes – mocinhos e bandidos – do que em explorar a riqueza e as possibilidades psicológicas não apenas do super-herói, mas também de seus arquiinimigos. Ademais, as performances de Vil Kimer e depois de George Clooney, no papel de Bruce Wayne/Batman segundo Schumacher, convenceram artisticamente bem menos do que a já questionável de Michael Keaton, ator escalado para encarnar o protagonista nos dois filmes de Burton, os quais tinham contado, em contrapartida, com as atuações de excelência de Jack Nicholson (Coringa), de Michelle Pfeiffer (Mulher Gato) e de Danny DeVito (Pinguim), vilões que não poderiam ser equiparados, em termos de força expressiva, ao caricato Duas-Caras de Tommy Lee Jones, à sem sensualidade Hera Venenosa de Uma Thurma e ao excessivamente gelado Senhor Frio de Arnold Schwarzenegger, sob a direção de Joel Schumacher.

Christopher Nolan, por sua vez, procurou imprimir o máximo de realismo à sua trilogia. Não há apelo a predominância das tintas góticas para caracterizar a cidade de Gotham e, em *Batman begins*, o espectador toma conhecimento das motivações e do treinamento ao qual se submeteu Bruce Wayne para se tornar, inicialmente, um justiceiro, mas depois um super-herói, reconhecidamente um dos poucos a não contar com superpoderes a não ser o próprio preparo físico e mental e a imensa fortuna que lhe dá condições de equipar-se e armar-se com a mais avançada tecnologia.

Em outras palavras, Nolan *re-humaniza* o mundo de Batman, tornando-o mais verossímil, mas realista, perspectiva de que se afastaram as produções anteriores, nas quais se manteve o padrão *fabuloso* dos filmes tradicionais de super-herói, especialmente voltados para um público infanto-juvenil. A ruptura com tal padrão verifica-se, por exemplo, na evidente alusão de *The Dark Knight* ao contexto contemporâneo do terrorismo e na leitura que o antagonista principal desse filme, o Coringa, ensejou em várias resenhas, dentre as quais a de Ron Briley:

There is no room to negotiate or reason with the Joker. The film portrays the Joker as an evil character whose motivation has no material basis; he simply takes delight in terrorizing others. He fits the Bush definition of Osama Bin Laden and Islamic terrorism.²

Sobretudo em *The Dark Knight* (2008) e *The Dark Knight Rises* (2012), observa-se com nitidez como Christopher Nolan não recorreu à violência estilizada, cuja atmosfera com ares de histórias em quadrinhos ou de desenho animado, tradicionalmente tende a suavizar a recepção dessa mesma violência, concedendo ao espectador, a confiança confortável de

² Tradução nossa: “Não há campo de negociação ou de razão com o Coringa. O filme o retrata como um personagem cruel cuja motivação não tem base material; ele simplesmente se deixa levar pelo prazer de aterrorizar as pessoas. Ele encarna a definição de Bush [então presidente dos EUA] sobre Osama Bin Laden e o terrorismo islâmico.”

que o mal, por ser tão inverossímil, será derrotado em um indefectível *happy-end*. O realismo de Nolan não oferece muito conforto ao espectador. As fronteiras mesmas entre o bem e o mal tornam-se aí terrivelmente tênues, à diferença do que vemos nos Batmans de Burton e de Schumacher, ou ainda em outros filmes do gênero, como a clássica tetralogia do Super-homem da interpretação icônica de Christopher Reeve, em *Superman* (1978), *Superman II* (1980), *Superman III* (1983) e *Superman IV: the quest for peace* (1987).

Desse modo, a trilogia de Nolan constitui um marco do gênero, na medida em que o parece superar pela abordagem bastante – na falta de palavra talvez mais adequada – adulta de problemas éticos, sociais, políticos, jurídicos, psicológicos. Aliás, tal questionamento, em sintonia com o atestado de complexidade ética e psíquica dos indivíduos contemporâneos, parece ter incentivado a produção de outros filmes do gênero, como *Watchmen* (2009) e *Kickass* (2010), nos quais os super-heróis ou são destituídos de super-poderes ou mesmo cometem atitudes moral e legalmente condenáveis.

Um diferencial da trilogia de Christopher Nolan, para cuja execução (convém acrescentar) foi contratado elenco de grande competência, reside no entrelaçamento das tramas de cada um dos três filmes, que, de fato, configuram uma convincente unidade. O percurso parte das motivações mais remotas do nascimento de Batman, que atravessa um árduo processo de auto-superação física e mental, em *Batman Begins*, em seguida um outro processo, conflituoso, de transformação psicológica e identitária, em *The Dark Knight*, e encerra-se na edificação de um

super-herói, apenas plenamente consumada na figura do mártir, em *The Dark Knight Rises*. A meu ver, a questão da identidade consiste no ponto nevrálgico da trilogia, o que se desenvolveria numa estrutura que poderíamos aproximar à do *Bildungsroman*.

Uma sucinta, mas razoável definição para *Bildungsroman* (romance de formação), gênero nascido com *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796), de Johann Wolfgang Von Goethe, seria: uma narrativa ficcional, em que o protagonista alcança, no término, um nível de conhecimento de mundo e de si mesmo mais elevado do que apresentava no começo. No caso daquela obra do escritor alemão, assim sucede mediante a saída da terra natal rumo a lugares onde o personagem vem a se relacionar com pessoas as mais diversas, principalmente em termos de cultura, personalidade e pensamento, além de procurar educar-se nas artes, como é o caso do seu envolvimento com uma companhia teatral. É o outro, portanto, o mais importante promotor da autognose no *Bildungsroman*. Ainda, segundo Wilma Maas, embora seja considerado pela crítica

[...] como um fenômeno “tipicamente alemão”, capaz de expressar o “espírito alemão” em seu mais alto grau, o *Bildungsroman* firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem europeia, tendo sido assimilado também nas literaturas mais jovens, como as americanas. (MAAS, 1999, p.13)

Em sua origem, o termo – cunhado e divulgado por Karl Morgenstern na primeira década do século XIX – já se referia à

“formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” (MAAS, 1999, p.19), em busca motivada, conforme o paradigma de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, pelo “desejo burguês pela formação universal, pelo conhecimento que ultrapassa os limites estreitos da educação para o trabalho e para a perpetuação do capital herdado” (MAAS, 1999, p.20). Wilma Maas ainda pontua o caráter histórica e geopoliticamente específico do *Bildungsroman*, contido nas palavras mesmas que designam o gênero:

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo autoaperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance. (MAAS, 1999, p.22-23)

Isso posto, está claro que analisar filmes do século XXI com base na ideia de *Bildungsroman* é reter desta apenas a questão do processo pelo qual o protagonista passa no decorrer da narrativa, seja escrita, seja fílmica – processo que, para os propósitos deste ensaio, mantém-se conceitualmente como “a sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento

do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo". (MAAS, 1999, p.27)

Batman Begins encena esse processo de modo muito interessante. Na infância, Bruce Wayne sofre dois terríveis traumas, um associado ao outro: primeiro, enquanto brincava com uma amiga nas dependências da mansão onde mora, cai por acidente num poço, em cujo fundo é atacado por morcegos, o que leva o menino a contrair verdadeira fobia desse animal; algum tempo depois, na companhia de seus pais, Bruce assiste a uma ópera, mas no meio do espetáculo pede para se retirarem dali, pois não suporta a visão da coreografia de pessoas vestidas de morcego – fora do teatro, um assaltante aborda a família e mata o pai e a mãe do garoto, que acaba se sentindo culpado pelo duplo assassinato.

Da infância até ao fim da adolescência, acomete o órfão Bruce Wayne um completo desnorreamento existencial. Sua revolta pela morte dos pais (na verdade, sobretudo ou exclusivamente do pai) se eleva, quando se vê na impossibilidade de se vingar, fazendo justiça com as próprias mãos, quando o assassino é morto a mando de Carmine Falcone, um temido chefe do crime organizado. Após ser expulso brutalmente de um restaurante onde esse mafioso se encontrava, Bruce Wayne joga na fogueira sua carteira com tudo dentro, entregando apenas o dinheiro a um mendigo que ali se aquecia. Em troca, pede o casaco que o pobre homem traja. Vestido com essa peça velha, puída e suja, o Príncipe de Gotham, como o chamam na imprensa, logo em seguida embarca como clandestino em navio prestes a zarpar.

A cena não poderia ser mais significativa. Aqui o futuro super-herói principia a viver o outro, na queima de seus documentos, ato que representa a anulação da sua própria identidade, e no vestir o casaco do mendigo, assumindo ele, quem era riquíssimo, a condição de alguém paupérrimo. Bruce Wayne vai parar em terras africanas e asiáticas (a alteridade do espaço geográfico-cultural), e lá chega a cometer furtos e roubos, por sobrevivência ou não, perdendo a noção do certo e do errado (a alteridade moral, que se aprofunda em questionamentos de ordem ética). Os anos de aprendizagem do protagonista tomam, enfim, um curso que definirá o surgimento de Batman: a Liga das Trevas, comandada por Ra's al Ghul, tira-o da prisão e o submete a intenso treinamento em artes marciais. Nisso, Bruce consegue superar a fobia de morcegos e lidar melhor com o trauma da morte dos pais.

Essa educação e treinamento que Bruce Wayne recebe da Liga das Trevas e que lhe condiciona a estabilidade emocional e o reencontro de si mesmo, isto é, a conscientização de seus propósitos de luta contra o crime e a injustiça, recordam importantes obras, nas quais os respectivos heróis vivem fase fundamental da vida sob a tutela do inimigo ou representante das forças malévolas. Citamos aqui o Siegfried de *O anel do nibelungo*, de Richard Wagner, que estreou em 1876, e o Jesus de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, publicado 1991. No terceiro drama musical da tetralogia wagneriana, o interesseiro Mime cria Siegfried, órfão de pai e mãe, com o objetivo de induzi-lo, quando adulto, a matar o dragão Fafner, que se apoderara do anel mágico e outros objetos valiosos, para

depois, astutamente, tentar assassinar o herói. No romance do escritor português, paródia dos evangelhos, o diabo é quem educa Jesus Cristo, ensinando-lhe o simbólico ofício do pastoreio de ovelhas.

Contudo, cumpre salientar diferenças entre o que sucede com o Bruce Wayne de Nolan, o Siegfried de Wagner e o Cristo de Saramago. No caso deste, o diabo não é propriamente o epítome do mal; antes se revela moralmente, dentro dos próprios códigos éticos cristãos, superior a Deus, divindade afinal egoísta, vaidosa, sanguinária, autoritária e vingativa. Já o grande herói de *O anel do nibelungo* cresce em contínuo desprezo por quem o cria, dele não sentindo nenhum sentimento paternal ou nobreza de caráter.

Em *Batman Begins*, Bruce parece, em princípio, compartilhar dos ideais de justiça da Liga das Trevas, e apenas com esta entra em choque, quando lhe exigem a execução sumária de um assassino, como prova de adesão ao grupo. Apenas nesse momento, o personagem se distingue dos justiceiros chefiados por Ra's al Ghul, que futuramente procurarão, por meio de intrincada rede de corrupção, pôr fim à criminalidade de Gotham, no plano de destruir toda a cidade.

De todo modo, na posterior criação do símbolo-disfarce Batman, Bruce Wayne tem em mente ainda concepções aprendidas da Liga das Trevas (até certo ponto, comparável à Sociedade da Torre, que coordena e supervisiona a trajetória de Wilhelm Meister, no romance de Goethe), como a importância da teatralidade com que o combatente converte-se em algo mais do que um homem para o inimigo, ou, no filme seguinte, quando

reproduzirá o entendimento sobre os criminosos ensinado por Duckhard/Ra's al Ghul, aplicando-o equivocadamente ao Coringa ("Um criminoso não é complicado. Só temos de saber o que ele quer.").

Assim, diferentemente de Siegfried, herói pronto, sem evolução psicológica, Bruce Wayne passa por um longo período de formação física e mental até à criação de Batman; e também diferentemente de Jesus Cristo, que tem de cumprir um destino trágico e impiedoso traçado por Deus, Batman – não isento de um conflito entre vantagens e desvantagens de sua atuação – acaba sendo um herói de saldo moral positivo. Em suma, a ideia de formação no seu sentido burguês otimista, conforme a concepção de perfectibilidade pedagógica do ser humano, contido na forma do *Bildungsroman*, pode ser aplicada, com razoável pertinência, ao primeiro filme da trilogia de Christopher Nolan.

Marco final de sete anos (número significativo; simboliza a perfeição para o cristianismo) longe de Gotham e do Ocidente, a recusa de Bruce Wayne em executar o assassino condenado pela Liga das Trevas constitui, em *Batman Begins*, o ponto-ótimo para o personagem do conhecimento de si e de mundo. Já não é mais o jovem desorientado, traumatizado, sequioso de vingança; compreende, aliás, que esta, como lhe dissera certa vez a amiga de infância Rachel Dawes, jamais se confunde com justiça.

Representativo dessa transformação psicológica é o fato de, desaparecido por tanto tempo, considerarem-no morto em Gotham City. Com efeito, o jovem bilionário de antes morrera simbolicamente e o homem que está para completar 30 anos é

outro, preparado em todos os aspectos para se tornar um super-herói.

A criação de Batman – identidade necessária para resguardar não apenas as pessoas queridas e mais próximas, mas também a incorruptibilidade e eficácia do símbolo do combate ao crime – resulta na contraface do processo de autognose mediante o contato com a alteridade: se Bruce Wayne, ainda atormentado por sua fobia de morcegos, vivenciara a prática criminosa, Batman fará com que os que praticam o crime vivenciem medo similar, a fobia do Homem-morcego. O caráter positivo de sua formação se revela ainda, ao fim de *Batman Begins*, na consolidação das boas relações entre o super-herói e a polícia, que inclusive ganha dispositivo luminoso – o famoso batsinal – para chamá-lo nos momentos de necessidade de apoio seu à manutenção da justiça, da ordem e da paz.

No segundo filme, *The Dark Knight*, o protagonista embrenha-se por experiências que o conduzirão a novo patamar de autoconhecimento e mesmo a novos contornos identitários. Em nome do combate ao crime, Batman se vê obrigado a torturar e espionar, quebrando códigos éticos e legais. Não bastando tudo isso, ainda sente pesar sobre sua consciência a morte de policiais, de uma juíza e de Rachel Dawes, com quem planejava casar-se e aposentar capa, máscara e armadura. De certa forma, assim, Bruce Wayne revive a antiga culpa pelo assassinato de seus pais.

Com astúcia, Christopher Nolan alude a elementos da cena de *Batman Begins*, em que o pequeno Bruce Wayne fita, profundamente perturbado e triste, a janela, pouco após o funeral dos pais, quando o mordomo Alfred lhe oferece uma

refeição, ao que simplesmente responde sentir-se culpado por aquelas mortes. Em *The Dark Knight*, também pouco depois da morte de Rachel Dawes, sentado numa poltrona defronte a uma janela, Bruce Wayne adulto, mas com a mesma perturbação e tristeza, indaga ao mordomo, digna figura paterna substituta, se teria responsabilidade no fim trágico de Rachel, quando antes Alfred lhe tinha avisado ter preparado um lanche. Trata-se, pois, no segundo filme da trilogia, de uma revisão do que significa ser Batman até às últimas consequências.

A conclusão desse processo é contundente e dolorosa: por eventualmente chegar a ultrapassar a esfera da legalidade ao combater o crime, Batman não é um herói, cabendo-lhe, na sua dualidade de defensor da justiça e, ao mesmo tempo, de infrator da lei, o epíteto de “cavaleiro negro”. Nessas condições, ao fim do filme, o personagem resolve tomar para si a culpa dos crimes cometidos pelo falecido promotor público Harvey Dent, que já vinha agindo como o assassino vingativo e impiedoso Duas-Caras, por cuja atuação profissional anterior a opinião pública depositava fé no bem e na incorruptibilidade da justiça.

Ao assumir uma culpa que não é exatamente sua, pelos assassinatos cometidos por Harvey Dent e inclusive pela morte deste, Batman passa a ser caçado pela polícia. Rompe-se oficialmente, portanto, sua antiga aliança com os representantes da lei e acaba-se sua colaboração na luta contra os criminosos. Assim sendo, se em *Batman Begins* ocorre um processo positivo de formação, centrado na figura de Bruce Wayne, em *The Dark Knight* o processo, centrado na figura do super-herói, é negativo e de deformação.

O Coringa, o pior inimigo enfrentado por Batman nos dois primeiros filmes da trilogia, que se define a si mesmo como “agente do caos”, é o catalisador da deformação identitária do protagonista. Entre um e outro se estabelece um complexo antagonismo, que não incorre propriamente em simplórios maniqueísmo e oposição. Se Batman tem uma máscara que dois Bruces Wayne (o playboy superficial e o homem engajado no combate ao crime) podem tirar, o Coringa tem uma máscara (ou antes, maquiagem), mas nada por detrás dela. Quem, afinal, é ele? A polícia, ao prendê-lo, não obtém qualquer informação a respeito desse sinistro criminoso; nenhum registro ou vestígio que possa levar a sua identidade: nome civil, parentes, nada senão nos bolsos facas, fiapos e seu lúdico cartão, na verdade uma carta de baralho. Maquiado ou não, sempre o Coringa: como se pudesse defini-lo aquele verso de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa: “Assim sou a máscara”.

Componente essencial dessa “máscara” do Coringa é a cicatriz de um corte feito a navalha, em forma de amplo sorriso, cicatriz cuja origem também não se revela, nem se descobre. O próprio Coringa conta duas versões (uma ao traficante Gamble e outra a Rachel Dawes) e quase conta uma provável terceira a Batman – donde poderemos inferir ambas serem fictícias, tratando-se, pois, de uma lacuna identitária *impreenchível*.

Ora, com base no célebre capítulo inicial de *Mímese*, de Erich Auerbach, pode-se ver na questão da cicatriz uma metáfora da identidade, como ocorre no Canto XIX da *Odisseia* de Homero, quando Ulisses – disfarçado de mendigo, de volta ao palácio de Ítaca após vinte anos de ausência – é reconhecido por sua velha

ama-de-leite, que lhe vê na perna a marca de um corte provocado por mordida de javali. Na epopeia grega, a cicatriz, cuja causa se esclarece, revela a identidade do herói; em *The Dark Knight*, pelo contrário, a cicatriz – não se chega a saber sua origem – oculta ainda mais a identidade do vilão, senão mesmo certifica inexistir uma verdadeira identidade.

Esse vazio identitário agrega-se a uma constituição psíquica e fisiológica desumanizada ou, pelo menos, anômala do personagem. Pois o Coringa não apenas ameaça a vida alheia, mas também a própria, chegando a ordenar aos gritos para que Batman o atropеле com uma moto em alta velocidade e, mais adiante, a entregar a Harvey Dent um revólver, com o qual o promotor público poderia matá-lo prontamente, para vingar a morte de Rachel Dawes, ocorrida em jogo criminoso e sádico do Coringa. Também ao ser arremessado do alto de um prédio, o palhaço psicopata simplesmente gargalha, perante a iminência da própria morte.

Às atitudes suicidas desse personagem acresce o fato de, em nenhum momento do filme, o vemos se machucando. Quando, por exemplo, Batman o agride – todo ira e força –, na busca de informações sobre Harvey Dent e Rachel Dawes. Sem identidade, sem qualquer respeito à vida e à ordem, sem reações fisiológicas naturais de um ser humano, encarnação do caos e da anarquia, o Coringa, nesse aspecto, inverte a imagem de Batman, homem de resistência e força descomunais, mas que o vemos sofrer cortes, hematomas, pondo em risco a própria vida, mas em defesa da vida alheia e da ordem.

O Coringa, dizíamos acima, catalisa o novo processo de autognose do super-herói, revelando ou ressaltando sua duplicidade: o de combatente do crime (face positiva) que, em nome desse combate, apela para recursos antiéticos e ilegais (face negativa). Na verdade, o vilão interpretado por Heath Ledger também conduz, pelo mesmo processo deformador, o promotor público Harvey Dent, considerado o “cavaleiro branco”, por sua disposição destemida e incorruptível em lutar contra o crime, mas que se tornará – outro célebre arquiinimigo de Batman – o Duas-Caras, encarnação da dualidade e do acaso.

Cumpramos observar que o Coringa não escapa da condição dual que marca os jogos psicológicos e as trajetórias desses três personagens que protagonizam o segundo filme da trilogia. O Coringa caracteriza-se pelo lado sinistro em coexistência com o cômico: é um palhaço ou bobo-da-corte, porém psicopata. Seu rosto mostra essa duplicidade, tendo um amplo sorriso (o cômico) formado pela cicatriz de um corte feito a navalha (o sinistro).

A primeira frase que o Coringa profere no filme conota sua ligação com a deformação (tanto moral e física quanto textual). A paródia à máxima nietzschiana “Eu acredito que o que não nos mata nos deixa mais... estranhos”³ encerra pelo menos dupla significação, além de revelar a crueldade e auto-ironia do

³ Constitui a oitava das “Flechas e máximas” de *Crepúsculo dos ídolos* – “Da escola de guerra da vida – o que não me mata me fortalece.” (NIETZSCHE, 2006, p.10) e se encontra como segundo aforismo de “Por que sou tão sábio”, de *Ecce homo*, considerando o “homem que se vingou”: “o que não o mata o fortalece”. (NIETZSCHE, 2004, p.25)

personagem. A frase retoma o questionamento de Nietzsche sobre o conceito de sujeito, parede-meia com o de identidade (o Coringa, que afirma agir sem planos premeditados e objetivos, como um cachorro correndo atrás de carros, e sem amarra moral, é um *Übermensch*, um além-homem), e antecipa outra frase do filme, de capital importância, dita por Harvey Dent ainda considerado o “cavaleiro branco” de Gotham: “Ou você morre como herói ou vive o bastante para se tornar vilão”. Uma e outra frase se conectam assim compreendidas: se algo ou alguém não nos mata até certo prazo, estamos condenados à deformidade de sermos “estranhos”, como acontecerá com Batman (super-herói que emprega a tortura e a espionagem para obter informações necessárias) e com Harvey Dent (personagem que se torna um assassino vingador da morte de sua amada Rachel Dawes.)

Verifica-se entre Bruce Wayne/Batman, Harvey Dent/Duas-Caras e Coringa uma relação de espelhamento na qual se delineiam semelhanças e distinções que marcam a identidade desses personagens. As cenas iniciais de *The Dark Knight* revelam que eles têm em comum a postura de enfrentamento da máfia: Batman e o promotor público, ao combatê-la, em nome da justiça; o Coringa, ao roubá-la. Todavia, os dois primeiros não se encontram propriamente na mesma situação em relação ao combate ao crime. Também logo no início do filme, vemos que o super-herói está sendo investigado pela polícia e a imprensa põe em dúvida se se trata de um vigilante da lei ou de um criminoso. Já Harvey Dent conta com a confiança e o entusiasmo de grande parte da população de Gotham, que o considera o “cavaleiro branco”.

Batman (o herói com máscara e com identidade) estaria a meio-termo moral e legal entre o promotor público (herói sem máscara e com identidade) e o Coringa (o vilão com máscara, mas sem identidade). Outro ponto importante, embora sutil, de comunhão entre os três personagens refere-se à figura paterna. Em *Batman Begins*, Bruce Wayne transforma-se no super-herói como resultado de um processo de superação tanto da fobia de morcegos quanto do trauma de sentir-se culpado pela morte dos pais, sobretudo ou exclusivamente, como já ressaltamos, do pai. No filme seguinte, o elemento-chave, o objeto-símbolo do futuro Duas-Caras e do próprio Harvey Dent, uma moeda da sorte, é um presente que lhe deu seu pai. Já o Coringa menciona o pai por duas vezes; em ambos confessando seu ódio a ele. A primeira menção acontece na primeira versão da origem da cicatriz, segundo a qual seu pai era um alcoólatra e viciado em drogas, que teria cortado a navalha seu rosto. A segunda menção, quando o personagem está prestes a dar outra versão para a origem da cicatriz e dirige-se a um dos senhores presentes na festa organizada por Bruce Wayne, em prol da campanha eleitoral de Harvey Dent, dizendo-lhe: “Você lembra meu pai. Eu odiava meu pai.”

Outras passagens do filme sugerem o espelhamento Bruce Wayne/Batman-Coringa e Bruce Wayne/Batman-Harvey Dent/Duas-Caras. Naquela mesma festa, acima referida, a certa altura, Bruce Wayne isola-se de todos, indo para o terraço da cobertura e despeja do alto o conteúdo de uma taça, da qual nem chega a beber. Adiante, o Coringa, que invade a festa, à procura de Harvey Dent, toma das mãos de uma mulher uma taça,

lançando para o alto todo o conteúdo que, em seguida, finge beber. A atitude igual de ambos os personagens ressalta a identificação entre um e outro, não obstante suas profundas diferenças (a esse respeito, citamos aqui a frase do vilão dita ao super-herói: “Você me completa.”).

Duas sequências de cenas contrapõem o “cavaleiro negro” e o “cavaleiro branco” de modo sugestivo. Na primeira, ambos os personagens encontram-se na mesma circunstância de torturar, na procura de informações sobre o Coringa: Batman, fisicamente, ao jogar o mafioso Salvatore Maroni do alto de um prédio baixo, e Harvey Dent, psicologicamente, ao jogar, num fingido cara-ou-coroa (visto que ambas as faces de sua moeda da sorte são, no momento, idênticas), se dispara ou não o revólver na cabeça de um paranoico-esquizofrênico que trabalha para o Coringa. A segunda sequência começa mostrando a primeira vítima da vingança de Harvey Dent (já Duas-Caras). O som do tiro que executa o policial corrupto Michael Wuertz reverbera, confundindo-se com o som do aparato com que Batman pode espionar toda a cidade de Gotham, cometendo ato que Lucius Fox, aliado do super-herói, classifica como perigoso e antiético.

Conforme o exposto acima, em *The Dark Knight*, Batman depara-se com espécies de duplos: em Harvey Dent, antes de tornar-se o Duas-Caras, o heroísmo ideal, sem máscara, de um homem nomeado publicamente para o cargo de promotor e que exerce sua função de maneira irrepreensível; no Coringa, a condição absoluta de fora da lei e da ética, sem qualquer propósito senão o de ver “o circo pegar fogo”. Batman se situa a meio-termo dessas duas condições, assemelhando-se e

distinguindo-se dos dois outros personagens em vários pontos. Coringa submete ambos ao mesmo processo de deformação. No caso do super-herói, forçando-o a apelar para recursos ilegais e antiéticos, para capturar o criminoso. No caso do promotor público, levando-o a tornar-se o vingativo e impiedoso assassino Duas-Caras, depois de seu grande amor, Rachel Dawes, ter morrido na explosão de uma armadilha, da qual ele mesmo sobrevive, todavia, terrivelmente marcado pela queimadura que lhe deforma a face esquerda de seu rosto. Também uma das faces de sua moeda é queimada, nesse episódio. A essa moeda marcada pela perda de quem tanto ama, Harvey Dent recorre, delegando ao jogo de cara-ou-caroa (já não mais fingido) o destino de suas vítimas.

O processo deformador de Batman, no segundo filme da trilogia, contraposto ao processo de formação a que assistimos no primeiro, problematiza a figura do super-herói não apenas no âmbito ético e legal, mas também artístico. Discutindo o percurso do gênero literário *Bildungsroman*, Wilma Maas destaca:

No século XX, desaparece a ideia do homem como ser psicológica e historicamente indecomponível. A representação do desenvolvimento individual como um processo linear em direção ao equilíbrio das tendências individuais no enfrentamento com a sociedade torna-se então uma aporia. (MAAS, 1999, p.81)

Está claro que essa mudança paradigmática de noções psicológicas acerca do homem não se limitou a afetar a literatura,

mas também as artes em geral, podendo ser ainda observável nestas primeiras décadas do século XXI, o que atesta a permanência do descrédito em torno de um progresso cujo *telos* é a perfectibilidade tanto do mundo quanto do homem. (cf. MAAS, 1999, p.215-242) *The Dark Knight*, por assim dizer, deteriora a legitimidade do super-herói construída em *Batman Begins*, relativizando a crença otimista no papel de Batman, cuja condição, sob vários aspectos, aproxima-se, no segundo filme da trilogia, à dos criminosos.

Significativamente, o destino amoroso de Bruce Wayne não se concretiza com Rachel Dawes, outra aliada importante de Batman no combate ao crime, mas que, antes de morrer, já manifestara decisão em se casar com Harvey Dent. Em *The Dark Knight Rises*, o bilionário se divide entre Miranda Tate, enquanto esta não se revela ainda ser filha de Ra's al Ghul, a verdadeira mentora da revolução terrorista que castiga Gotham, e a ladra Selina Kyle, por quem, afinal, se decide Bruce Wayne. Juntos, Bruce Wayne e Selina Kyle não apenas se “aposentarão” de suas atividades super-heroicas e/ou criminosas, mas também de todas as suas respectivas identidades, tanto a civil quanto a mascarada, começando realmente uma nova vida fora dos Estados Unidos.

The Dark Knight Rises se passa oito anos após o tempo do enredo de *The Dark Knight*. Durante todo esse período, Bruce Wayne permaneceu recluso em sua mansão totalmente reconstruída (tinha sido incendiada no primeiro filme); não fez aparições nem como o playboy bilionário e fútil, tampouco como Batman, considerado publicamente autor dos assassinatos de policiais e de Harvey Dent. A reclusão do personagem também

decorre da vigência de uma lei, denominada Harvey Dent Act, instrumento que levou para a cadeia todas as peças-chave do crime organizado em Gotham, cidade que acredita, então, viver tempos de paz. Acresce que o protagonista, quarentão, sofre das consequências físicas de seu esforço sobre-humano para ser Batman: para se locomover, precisa do amparo de uma bengala.

Trata-se, pois, do auge do processo do que aqui denominamos deformação do super-herói, que também se ressent da perda de quem acredita que poderia ter sido sua companheira de uma vida sem Batman (Rachel Dawes). Mas o mal iminente que ronda Gotham obrigará Bruce Wayne a vestir de novo sua máscara para enfrentar um inimigo – Bane – também mascarado, só que mais jovem e mais forte.

Mais uma vez, Christopher Nolan atribui traços de identidade e comportamento similares entre o protagonista e seu arquiinimigo. Como Bruce Wayne, Bane foi treinado para lutar pela Liga das Trevas; e, numa correspondência em quiasmo, o segundo acabou por ser expulso da organização, ao passo que o primeiro se tinha desligado voluntariamente dela, por não compartilhar do ideário justiceiro de Ra's al Ghul. Espalharam-se lendas e boatos que a ignorância acerca das razões da reclusão do bilionário alimenta, dentre as quais a de que ele teria sofrido acidente que lhe deformou o rosto, sendo necessário o uso de uma... A fala de uma das serviçais da mansão Wayne é interrompida, mas dá a entender que seria uma máscara. Ora, conquanto falsa a informação, esta associa a Bruce Wayne um acidente e um curativo que, de fato, estarão associados a Bane, quem precisa se utilizar de uma máscara para poder respirar,

depois de uma cirurgia mal sucedida que deveria remediar as sequelas de um espancamento coletivo.

A função, portanto, da máscara de Bane é vital, não um disfarce, como a de Batman. Essa diferença, no entanto, diz respeito ao caráter não apenas desse vilão, mas dos demais que protagonizam o filme. Selina Kyle, quem seria a Mulher Gato, como adaptação das histórias em quadrinhos, mas nunca assim denominada em *The Dark Knight Rises*, também se mascara, sem por isso encobrir sua verdadeira identidade (todos os personagens a identificam como Selina Kyle, com a máscara ou não). Como se fosse um baile de máscaras, que, de fato, se realiza, organizado por Miranda Tate, até então uma suposta interessada no emprego da energia nuclear para fins pacíficos e ecológicos, a de Batman também vai deixando de atingir sua finalidade: Bane, ao primeiro confronto com o super-herói, o chama de “Senhor Wayne”, sendo ouvido por Selina Kyle; anteriormente, o policial John Blake, em visita ao bilionário, havia insinuado também saber que ele é Batman. Próximo ao desfecho do filme, a única identidade realmente oculta será a de Miranda Tate, personagem que não se mascara, finge ser uma rica filantropa, sendo, na verdade Talia, filha de Ra’s al Ghul, a nova comandante da Liga das Trevas.

Nota-se uma espécie de motivo principal, redutível a uma palavra, em cada um dos filmes da trilogia de Christopher Nolan. No primeiro, é o medo. Esse sentimento determina o surgimento de Batman e constituirá o efeito da arma empregada pelo Doutor Crane/Espantalho e pela Liga das Trevas, no plano de destruir Gotham. Em *The Dark Knight*, é a duplicidade: do

super-herói, aliado ou inimigo da lei? De Harvey Dent, personagem-metáfora de todo o filme, que se torna o Duas-Caras. Do Coringa, a comicidade e a loucura assassina. *The Dark Knight Rises*, esse título já o sugere, é a ascensão... das verdades omitidas no filme anterior, do mal que se organiza nos esgotos de Gotham para atacar, devastadoramente, na superfície da cidade, e ascensão, é claro, do super-herói, que consegue escapar das profundezas de uma prisão, para lutar e, finalmente, derrotar os terroristas chefiados por Bane e Miranda Tate/Talia.

Outra palavra, contudo, que poderíamos designar como *Hauptmotiv* do terceiro filme da trilogia é retorno. Isso porque vários elementos dos dois primeiros, mas principalmente de *Batman Begins*, retornam a *The Dark Knight Rises*. Após oito anos recluso, o “cavaleiro negro” retorna a combater ao crime, e ainda, depois de exilado e preso fora dos EUA (uma vez derrotado por Bane), retorna a Gotham para um segundo confronto. Retorna também a Liga das Trevas como adversário maior do super-herói. Retorna o tema da orfandade com o personagem Blake, que substituirá como Robin o Batman aposentado. Digno de menção ainda é o fato de, pouco antes de voltar a vestir-se de Batman, Bruce Wayne visita o comissário no hospital, disfarçando-se com máscara idêntica (tipo ninja) a que tinha usado para se encontrar com o mesmo Jim Gordon, na delegacia, em meio à criação de sua identidade de super-herói.

Todos esses “retornos” convergem para um novo processo de formação – ou de reedificação moral – do super-herói, considerado criminoso desde o filme anterior. Sua trajetória em *Batman Begins* desenha uma linha de ascensão que é a própria

formação e construção do super-herói, aliado e colaborador da polícia. *The Dark knight*, ao contrário, uma linha de declínio, que é a deformação e queda do super-herói, condenado pela prática de crimes. *The Dark Knight Rises*, ao resgatar a ascensão do primeiro filme, parece antes remeter a uma circularidade, sugerida visualmente na forma do poço de que escapa o protagonista, poço que recorda aquele em cujo fundo havia caído Bruce Wayne na infância, no primeiro filme.

Se, no segundo filme da trilogia, o foco da trama incidia sobre o super-herói (não o Bruce Wayne propriamente), no primeiro havia um equilíbrio no qual o surgimento de Batman decorre da solução dos problemas psicológicos e existenciais de Bruce Wayne. No terceiro, outro equilíbrio se proporá entre as duas identidades do protagonista. Dessa vez, porém, o fim de Batman é que permitirá a Bruce Wayne a vivência de uma normalidade social, ao lado da esposa (Selina Kyle), como uma família reconstituída que o assassinato dos pais do bilionário destruiria.

Fundamental para o processo do que gostaria de denominar de re-formação do super-herói é sua conversão em mártir e, por conseguinte, num símbolo pleno de luta em favor do bem e da justiça. Ao fim de *The Dark Knight Rises*, o “cavaleiro negro” transporta, em sua aeronave, em direção ao alto mar, a bomba nuclear prestes a explodir, salvando Gotham da destruição total. Depois desse ato heroico, considera-se Batman morto, e as autoridades municipais homenageiam seu auto-sacrifício com a inauguração de uma estátua sua. Está, portanto, consagrado como autêntico super-herói.

O fato de todos ignorarem que Bruce Wayne havia consertado o piloto automático do veículo, do qual saltou antes da explosão atômica, sem que ninguém o pudesse notar (o desaparecimento despercebido era uma das atitudes corriqueiras, uma marca de Batman), leva à distribuição da fortuna do bilionário aos herdeiros conforme consta em seu testamento. O motivo do retorno aqui também se constata: o desnorteamento psicológico e existencial tinha conduzido o protagonista a se afastar para longe de Gotham, o que viera a fomentar a notícia da morte de Bruce Wayne, depois de sete anos desaparecido, em *Batman Begins*; em *The Dark Knight Rises*, Bruce Wayne conquista a definitiva e nova vida normal graças a uma nova falsa morte. A re-formação de Batman se concretiza com o super-herói reformado – no sentido outro de *aposentado*.

* * *

A trilogia de Christopher Nolan, adaptação dos quadrinhos da D. C. Comics, apresenta um super-herói numa ambiência tão realista quanto o faz integrar o contexto da complexidade do homem contemporâneo, avesso a rótulos identitários de contornos demasiado rígidos. Moralmente, o Batman de Nolan é um personagem positivo, mas sua atuação não se isenta de questionamentos jurídicos e éticos. O rendimento analítico do conceito de *Bildungsroman* pareceu-nos proveitoso, na medida em que a ideia de formação coincide, em aspectos importantes, com a trajetória do protagonista de *Batman Begins*. Porém, a deformação apontada em *The Dark Knight* propicia sua maior

potencialidade de leitura, servindo-se como contraponto à ideia de formação, resgatada, dentro do motivo principal do retorno, pelo terceiro filme da trilogia. A morte-aposentadoria ou re-formação de Batman, em *The Dark Knight Rises*, não consiste no fim do super-herói, mas no encerramento de sua formação (torna-se um símbolo-estátua), que o purifica das contingências históricas que o forçavam a compartilhar características e atitudes dos criminosos que ele mesmo combatia.

O Batman de Nolan, por fim, adapta e atualiza o *Bildungsroman*, por sinal com muita competência.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp.1-20.

BATMAN. Direção Tim Burton. EUA: Warner Bros, 1989.

BATMAN AND ROBIN. Direção Joel Schumacher. EUA: Warner Bros, 1997.

BATMAN BEGINS. Direção Christopher Nolan. EUA: Warner Bros, 2005.

BATMAN FOREVER. Direção Joel Schumacher. EUA: Warner Bros, 1995.

BATMAN RETURNS. Direção Tim Burton. EUA: Warner Bros, 1992.

BRILEY, Ron. *The Dark Knight: an allegory of America in the age of Bush?*. Disponível em

<<<http://historynewsnetwork.org/article/53504>>>. Acesso em 20 março2015.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

THE DARK KNIGHT. Direção Christopher Nolan. EUA: Warner Bros, 2008.

THE DARK KNIGHT RISES. Direção Christopher Nolan. EUA: Warner Bros, 2012.

WAGNER, Richard. Siegfried. Direção artística Otto Schenk. Regência James Levin. EUA: Universal; Deutsche Grammophon, 2002.

Música, literatura e história: uma análise da canção “Cidadão”, de Lúcio Barbosa

Francisco Adelino de Sousa Frazão
Jonas Rodrigues de Moraes

O presente texto apresenta uma análise da canção “Cidadão”, composta por Lúcio Barbosa (1948), que faz parte do álbum “Terceiro Mundo” de Zé Geraldo, lançado pelo selo Epic/CBS no ano de 1979. A escolha de analisar esta obra, para além de sua mensagem voltada para a crítica social, deveu-se à relevância que ela adquiriu perante o público brasileiro após o seu lançamento e divulgação. Soma-se a isso o fato de “Cidadão” ser a única canção do referido LP que não foi composta por Zé Geraldo, o que sugere uma importância especial dada pelo intérprete à obra.

Metodologicamente, esta análise se estabelece como um estudo interdisciplinar no qual buscamos relacionar aspectos do contexto histórico-social de produção, circulação e recepção, com aspectos relativos à organização dos elementos poéticos e sonoros (musicais, literários/linguísticos e interpretativos¹) da primeira versão gravada de “Cidadão”.

¹ O termo interpretação é utilizado aqui com um sentido bastante restrito. Refere-se especificamente ao conjunto de técnicas/procedimentos utilizados

É notório que “Cidadão” conquistou um relativo sucesso na cena musical brasileira, se tornando uma canção bastante tocada em programas de rádio, além de ser uma das músicas mais solicitadas nos shows e entrevistas do autor de “Senhorita”.

Dentre os textos que versam sobre a canção “Cidadão”, destacam-se: 1- “A música como recurso didático e metodológico: uma abordagem do espaço”, monografia de Geane Oliveira (2015) que tem como principal argumento o de que o estudo da letra da canção serve para exemplificar a possível utilização de músicas no contexto escolar das aulas da disciplina de Geografia. Segundo a autora, a música é um possível “recurso didático eficaz e significativo” para o ensino de sua disciplina, voltado ao desenvolvimento crítico e reflexivo por parte dos alunos (OLIVEIRA, 2015, p. 48); 2- “Migração nordestina: rupturas, adaptações e cidadania documentados na música Cidadão”, no qual Soares (2013), a partir da letra da canção, discute sobre alguns dos impactos da migração nordestina para os grandes centros urbanos do Sudeste; e 3- “‘Criança de pé no chão aqui não pode estudar’: uma análise discursiva de *Cidadão* na constituição da sociedade brasileira”, de Almeida e Biavati (2019), no qual as estudosas de Letras desenvolvem um trabalho pautado na análise do discurso do texto cancional.

Esses três escritos têm em comum o fato de os pesquisadores desenvolverem seus estudos pautados

pelos músicos (cantores e instrumentistas) no processo de produção/gravação da canção.

especialmente na letra da canção. Por sua vez, de forma complementar, a nossa abordagem buscou observar a interação entre letra, música, interpretação e contexto. Isso não implica em dizer que a análise da parte literária da canção não seja um estudo válido, tendo em vista que, mesmo buscando observar de forma mais abrangente as relações entre todos os elementos de uma composição, não se chega a desenvolver uma análise cabal e/ou inequívoca.

Assim sendo, concentramos nossos esforços em responder as seguintes questões referentes à canção analisada: quais sentidos podemos perceber a partir escuta atenta da canção “Cidadão”? Como Zé Geraldo, músicos e produtores que participaram da gravação da canção organizaram a sonoridade da obra e como ela foi recebida pelos seus interlocutores? Quais as relações entre a canção e seu contexto histórico-social? Qual conceito de “cidadão” podemos extrair a partir da apreciação da obra?

OS CACIONISTAS

Abordaremos agora acerca da trajetória dos dois cancionistas: Zé Geraldo, intérprete da primeira versão gravada de “Cidadão”, e Lúcio Barbosa, compositor da obra. Consideramos que o conhecimento acerca da biografia e da trajetória dos dois cancionistas seja importante para a compreensão de alguns dos sentidos da obra.

José Geraldo Juste, ou simplesmente Zé Geraldo, é natural da cidade de Rodeiro-MG, localizada a cerca de 290 quilômetros da capital. Segundo o próprio cancionista, em entrevista

concedida a Milton Neves (GERALDO, 2013), seu destino teria sido bastante diferente se tivesse continuado com a carreira de administrador de recursos humanos ou se concretizasse o sonho de se tornar jogador de futebol. Porém, após grave acidente sofrido na colisão de um ônibus, no qual viajava, com uma carreta, na rodovia “Rio-Bahia” (BR-393), no ano de 1966, tudo mudou. No período de tratamento no hospital, seu amigo Paulo César Cotta emprestou-lhe um violão e ensinou-lhe três acordes maiores (Dó, Fá e Sol), o que foi suficiente para que desenvolvesse seu gosto pela composição de canções.

Antes da produção do seu primeiro álbum solo, Zé Geraldo dividia sua atenção com o trabalho de escritório, os estudos e festas na periferia paulista. Ao longo da década de 1970, o cancionista (que usava o nome artístico Zegê) gravou três compactos e o *Long Play* (LP) “Zegê e The Silver Jets” (1970), pela gravadora Mocambo. Também participou e foi premiado em vários festivais de canções da mesma década, até conseguir produzir, no ano de 1979, o álbum “Terceiro Mundo”. Algumas de suas canções, como “Como diria Dylan”, “Senhorita”, “Milho aos pombos”, “Rio Doce” (com a qual concorreu no Festival MPB-Shell no ano de 1980), assim como “Cidadão”, de Lúcio Barbosa, se tornaram obras indispensáveis em seus shows.

Zé Geraldo ainda conseguiu emplacar duas composições suas como trilhas de novelas da Rede Globo de Televisão: “Semente de Tudo” (em “Livre para voar”) e “São Sebastião do Rodeiro” (em “Paraíso”). Mais recentemente, no ano de 2007, o artista recebeu o título de “Cidadão de Governador Valadares”, lugar onde viveu sua infância e adolescência, e sua canção “Rio

Doce” foi reconhecida como um tipo de “hino popular” pela Câmara Municipal da cidade.

Lúcio Barbosa, por sua vez, é um compositor de quem se sabe muito pouco, ainda que tenha sido bastante atuante na época dos festivais promovidos nas décadas de 1960 e 1970. No levantamento que fizemos ao longo do mês de maio de 2021, observamos haver poucas informações sobre ele no “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira”. No seu canal do *YouTube*, foram postados videoclipes de apenas duas canções suas: “Enquanto existe céu” e “Vagabundo forçado”. Além disso, encontramos apenas treze de suas músicas no site do “Palco MP3”, dentre elas “O profeta” e “Cidadão”, registradas na voz do próprio compositor².

Em uma entrevista que nos foi concedida, Lúcio Barbosa informou que nasceu no dia 7 de janeiro de 1948, em Senhor do Bonfim, cidade do centro-norte da Bahia conhecida como “capital baiana do forró”. O cancionista atribui o incentivo de seu aprendizado musical à sua tia Maria Barbosa. Tia Gia, apelido pelo qual ela era conhecida, foi quem levou o menino Lúcio para cantar nas feiras de sua cidade quando tinha apenas 7 (sete) anos de idade. A partir daí ele “tomou gosto” e percebeu que poderia se tornar artista.

² Com o objetivo de falar com o compositor, buscamos seu perfil nas redes sociais da internet. Ao contactá-lo, Lúcio Barbosa se mostrou bastante atencioso e feliz em nos ajudar a preencher algumas lacunas acerca de sua trajetória e também sobre das circunstâncias específicas da composição da canção “Cidadão”. Agradecemos aqui sua solicitude e generosidade.

Lúcio disse que antes de “viver de música”, havia entrado para a Escola de Aprendizes-Marinheiros da Bahia em 1964, com seus 16 anos ainda incompletos, no ano do golpe implementado pelos militares. Para ele, ingressar no serviço militar significou “uma oportunidade de ter um salário digno para ajudar a sua família e de viver muito no exterior em operações para defesa do hemisfério junto com outros soldados da marinha norte-americana e argentina³” (BARBOSA, 2021).

Durante o tempo de serviços à marinha, que somaram sete anos, o artista não se preocupou com os acontecimentos e/ou movimentos políticos. Lúcio só veio atentar para essas questões tempos depois, quando passou praticamente a viver “em” e “de” festivais.

Segundo o cancionista baiano, os prêmios dos festivais das décadas de 1960 e 1970 eram muito bons e naquela época, durante cerca de seis a sete anos, ele afirma ter ganhado sozinho os prêmios de melhor música e melhor intérprete em grande parte dos eventos de que participou. Cabe salientar que a maioria de suas canções ganhadoras de festivais eram compostas a partir de temáticas voltadas para a crítica social, fato que nos leva a crer que havia uma certa preferência, tanto por parte dos jurados dos festivais quanto pelas pessoas que os prestigiavam, por tal tipo de assunto.

Apesar dos temas engajados abordados nas letras de suas canções, o compositor nos afirmou que teve apenas uma música censurada durante sua atividade na época da ditadura militar:

³ Transcrição de áudio de Lúcio Barbosa que foi enviado em maio de 2021.

trata-se da canção “*Love story de um gato*”. Isso significa que, apesar do teor de crítica presente em suas letras, a censura estabelecida pelo governo militar não enxergou grandes entraves ou mensagens que instigassem algum tipo de insurreição ou que ameaçassem a ordem vigente potencializadas pelas canções de Lúcio Barbosa.

De fato, a canção “Cidadão” não critica diretamente o regime militar, mas sim as relações desiguais com as quais variados tipos de cidadãos brasileiros eram (e ainda são) obrigados a conviver e aceitar. Nessa obra persiste a ideia de que uns vivem plenamente a cidadania enquanto outros, que ironicamente constroem um país, vivem relegados à marginalidade e à supressão dos direitos de usufruir bens e serviços, principalmente por falta de condições financeiras para tal.

ANÁLISE

A partir daqui, passamos à análise da versão da canção “Cidadão”.

Segundo Lúcio Barbosa, há mais de trinta e dois registros fonográficos de “Cidadão”. Dentre eles, destacam-se as versões de: Zé Geraldo (1979); Geraldo Nunes (1980), Silvio Brito (1980), Sérgio Reis (1982), Luiz Gonzaga (1989), Moraes Moreira (1991), Zé Ramalho (1992) e Lúcio Barbosa (2009).

Para esse estudo, elencamos a versão gravada por Zé Geraldo para o álbum “Terceiro Mundo”, lançado no ano de 1979 pela Epic/CBS, por se tratar do primeiro e mais conhecido registro por parte do público brasileiro.

O esquema de rimas e a métrica⁴ da letra de “Cidadão” apresenta uma proximidade com a estética assumida por vários artistas nordestinos. Organizando a letra da canção em versos, de acordo com as frases entoadas por Zé Geraldo, temos a formação de uma quintilha e duas sextilhas em cada uma das três partes da canção:

PRIMEIRA PARTE		
QUINTILHA	Tá vendo aquele edifício, moço?	A
	Ajudei a levantar	B
	Foi um tempo de aflição	C
	Era quatro condução	C
	Duas pra ir, duas pra voltar	B
SEXTILHA	Hoje depois dele pronto	A
	Olho pra cima e fico tonto	A
	Mas me vem um cidadão	B
	E me diz, desconfiado	C
	Tu 'tá aí admirado	C
SEXTILHA	Ou 'tá querendo roubar?	D
	Meu domingo 'tá perdido	A
	Vou pra casa entristecido	A
	Dá vontade de beber	B

⁴ Sobre o esquema de rimas e a métrica poética, tivemos o auxílio de Josefina Ferreira Gomes de Lima, que tem ampla experiência sobre a literatura de cordel e é Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí.

	E pra aumentar o meu tédio	C
	Eu nem posso olhar pro prédio	C
	Que eu ajudei a fazer	B
SEGUNDA PARTE		
QUINTILHA	Tá vendo aquele colégio, moço?	A
	Eu também trabalhei lá	B
	Lá eu quase me arrebento	C
	Fiz a massa, pus cimento	C
	Ajudei a rebocar	B
SEXTILHA	Minha filha inocente	A
	Vem pra mim toda contente	A
	Pai, vou me matricular	B
	Mas me diz um cidadão	C
	Criança de pé no chão	C
	Aqui não pode estudar	B
SEXTILHA	Essa dor doeu mais forte	A
	Por que é que eu deixei o Norte?	A
	Eu me pus a me dizer	B
	Lá a seca castigava	C
	Mas o pouco que eu plantava	C
	Tinha direito a comer	B
TERCEIRA PARTE		
QUINTILHA	Tá vendo aquela igreja, moço?	A
	Onde o padre diz amém	B

SEXTILHA	Pus o sino e o badalo	C
	Enchi minha mão de calo	C
	Lá eu trabalhei também	B
	Lá foi que valeu a pena	A
	Tem quermesse, tem novena	A
	E o padre me deixa entrar	B
SEXTILHA	Foi lá que Cristo me disse	C
	Rapaz deixe de tolice	C
	Não se deixe amedrontar	B
	Fui eu quem criou a terra	A
	Enchi o rio, fiz a serra	A
	Não deixei nada faltar	B
	Hoje o homem criou asas	C
	E na maioria das casas	C
	Eu também não posso entrar	B

Notadamente há uma organização irregular na qual predomina a tendência ao esquema ABCCB para as quintilhas e AABCCB para as sextilhas.

Ao escandirmos a letra da canção, nota-se o predomínio da redondilha maior na construção dos versos. Esse tipo de esquema é bastante utilizado por poetas populares, cordelistas e cantadores nordestinos. Esse traço é colocado em paralelo à identidade do eu lírico, imigrante que veio do “Norte”, onde trabalhava no cultivo da terra e onde havia seca (“Por que é que

eu deixei o Norte? Eu me pus a me dizer. Lá a seca castigava, mas o pouco que eu plantava, tinha direito a comer”). Esse traço “nordestino”, sutil, mas definidor de um campo de comunicação da canção, vai ser um guia da nossa análise.

Na letra, assim como na interpretação gravada, se torna latente algumas marcas de oralidade ou linguagem coloquial, tanto no que tange à escolha das palavras e suas “incorreções” gramaticais quanto no gesto interpretativo da voz de Zé Geraldo. É como se o cantor tentasse, por meio de sua inflexão vocal, tessitura reduzida e aproximação da fala comum, sensibilizar um interlocutor acerca de situações verossimilhantes que poderiam ocorrer na vida de algum trabalhador da época em que a obra foi composta, permitindo assim uma certa identificação de determinado tipo de público com a obra.

O registro de linguagem se soma assim à primeira pessoa, em um texto que não fala sobre, mas onde se escuta um eu lírico falando de sua existência a um interlocutor não marcado, potencialmente coincidindo com o próprio ouvinte.

A utilização de “tá” invés de “está”, a não-concordância presente em “eram quatro condução”, invés de “eram quatro conduções”, e a repetição de palavras ao longo da letra da canção reforçam este caráter da oralidade e/ou de simulação de uma conversa entre duas pessoas. Por conta desse aspecto, a obra aproxima-se do que Tatit (2002, p. 20-24) chama de canção “figurativizada”. Segundo o semioticista, esse tipo de construção cancional visa simular uma conversa: há a predominância de elementos emergentes da fala.

Lúcio Barbosa, falou-nos sobre as circunstâncias que o levaram a compor a canção “Cidadão”. Segundo ele:

Morando em São Paulo, na Aclimação, eu acordei nove horas da manhã com a barulheira lá em baixo [...] escutei aquela barulheira e pensei comigo mesmo: nove horas da madrugada e a gente não consegue dormir, paulista gosta de trabalhar. E aí, cheguei até a janela, vi os pedreiros começando a fazer um prédio, jogando tábua, cimento, aquelas coisas lá embaixo. Aí me veio à lembrança o meu primo Ulisses que, na época que eu era pequeno lá na Bahia, fazia as melhores casas da cidade e frequentemente dormia embaixo dum pé de mulungu. Cansei de acordar e ele está dormindo lá embaixo, ele tomava umas pingas boas né, brigava, era brigão, andava com uma faca na cintura, tinha um corpo riscado de faca. Era cabra macho mesmo, não afrouxava não. Mas fazia todas as casas bonitas da cidade e, na minha cabeça, ele não tinha onde morar, pelo menos naquela época né. E aí, eu vendo os pedreiros naquele bairro de luxo, na Aclimação aqui em São Paulo, achei que ia acontecer a mesma coisa, eles não poderiam passar ali pra ver o prédio que eles construíram [...] Nessa época eu não deixava o violão, eu dormia com ele e peguei o violão em cima da cama e o gravador e comecei a cantar “Tá vendo aquele edifício moço” e fui escrevendo, gravando as frases e assim num espaço de meia hora a quarenta minutos eu terminei “Cidadão”. Então vim até a janela do prédio pra agradecer a Deus, como fazia com toda e qualquer canção que eu terminava. Eu sempre agradecia a Deus a música, por me dar mais uma música e eu não tinha

percebido que ali não era só um prédio que estava em construção, havia uma igreja e o Colégio Caetano de Campos, que antes eu não tinha percebido e, na hora da música, saiu assim. Deixei ali no gravador, chegou uma amiga minha, Márcia, que era uma atriz que tava começando no teatro, ficou muito empolgada, chorou, aprendeu a música, começou a cantar e tivemos muitas passagens antes da gravação (BARBOSA, 2021).

Alguns pontos do relato chamaram-nos bastante atenção. Lúcio Barbosa disse que não conseguia dormir por causa da barulheira do “paulista” que “gosta de trabalhar”. Mas será que, dentre os trabalhadores dessa obra, poderiam haver migrantes nordestinos?

Melo e Fusco (2019) informam-nos que “a migração de nordestinos para a Região Sudeste entre os anos 1930 e 1970 foi um dos maiores fenômenos da dinâmica demográfica do Brasil”. Segundo as pesquisadoras, a causa disso foi o “processo de urbanização” que, seguido do que as estudiosas chamaram de “processo de metropolização”, “acarretou fortes desequilíbrios socioeconômicos no território brasileiro, estimulando a saída de populações de locais economicamente menos dinâmicos em busca das regiões mais prósperas” (MELO; FUSCO, 2019, p. 2).

Naquele contexto, o desejo de prosperar levou muitos nordestinos escolher São Paulo como um dos destinos mais interessantes para si, passando a morar, criar suas redes de relações sociais e reproduzir suas práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo – RMSP.

Muitos textos citam o “nordestino” como um indivíduo homogêneo e estereotipado: produtor de uma só “cultura”. Contudo, o espaço que entendemos como Nordeste, composto de nove estados brasileiros, é multifacetado e de realidades bastante diferentes e complexas (GARCIA, 2017). Neste ponto, faz-se necessário frisar que, ao desenvolver a análise da canção de um nordestino, nascido em uma cidade do interior baiano, de forma alguma estamos nos remetendo à obra como se ela fosse de um representante de toda a cultura da região Nordeste e nem mesmo do que pode ser compreendido como porta-voz de uma “cultura baiana”.

A música “Cidadão” é uma expressão, em primeiro momento, da própria arte composicional de Lúcio Barbosa que, como recompensa do poder expressivo de sua composição, se tornou reconhecida/aceita por vários de seus interlocutores, um público de ouvintes/apreciadores que passou a gostar e valorizar a obra poético-musical. Nessa perspectiva, cabe citarmos Candido (2006, p. 34), quando diz que:

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela

sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas.

A partir desta citação, pode-se inferir que uma obra de um determinado artista não é, num primeiro momento, a expressão de um público. Entretanto, pode vir a se tornar, desde que seja reconhecida como tal pelos seus interlocutores.

O primo de Lúcio, o pedreiro Ulisses Barbosa, é citado pelo compositor como inspiração principal para a composição de “Cidadão”. “Ulisso” (como era conhecido), um pedreiro “de mão cheia”, construtor das “casas mais bonitas da cidade”, é descrito como um “cabra macho”, “valentão”, que “não afrouxava não”: uma das características “inventadas” que contrasta com o estereótipo do baiano “preguiçoso” de “fala mansa” – como o protagonizado por Chico Anísio no seu personagem Ruy de Todos os Santos (o “Painho”). O fato de Ulisses andar com a “faca na cintura” e de ter o corpo “riscado de faca” pode ser relacionado com o perfil de um certo “nordestino” rotineiramente idealizado em canções compostas por vários artistas nascidos na região Nordeste como um indivíduo forte, resistente e corajoso (ALBUQUERQUE Jr., 2011).

Na canção “Cidadão”, o ajudante de construção civil é ativo para o trabalho, ele sabe realizar suas tarefas e contribui para a construção/reforma do edifício, da escola e da igreja, mas, em momento algum da letra da canção, o pedreiro mostra-se interessado em brigar ou recorrer à violência para ter seus

direitos respeitados. Ao invés disso, fica triste, bebe, resmunga e lamenta-se por viver em um tipo de situação de opressão diferente da que vivia no “Norte”.

Lúcio Barbosa também contou sobre o momento em que apresentou “Cidadão” para Zé Geraldo. O compositor havia ganho o primeiro lugar em um festival em Jales-SP e partiu para Ilha Solteira-SP, a cerca de cem quilômetros de distância. No festival de Ilha Solteira, Zé Geraldo conquistou o primeiro lugar e Lúcio ficou em segundo. Após o evento, juntamente com um grupo de universitários, os cancionistas passaram a cantar suas composições. Em determinado momento, Lúcio cantou “Cidadão”, causando uma repentina e profunda comoção em todos que estavam ali. Em relação ao ocorrido, Lúcio relatou:

Zé Geraldo levantou e foi até o jardim com vergonha porque estava enxugando as lágrimas, aí voltou e falou: – Que música bonita, bicho, canta de novo! Aí eu cantei outra vez e ele falou assim: – Deixa eu gravar? E eu digo: – Pode gravar. Nem sequer dei cópia pra ele, ele já saiu cantando. Logo logo ela saiu no “Fantástico”, que ele tinha um contrato com a CBS. E assim foi a gravação do “Cidadão” (BARBOSA, 2021).

Depois da sua contratação pelo selo Epic/CBS, Zé Geraldo gravou a canção de Lúcio Barbosa em seu álbum “Terceiro Mundo”. Muitas pessoas atribuem parte significativa do sucesso deste LP à inserção da canção “Cidadão” no seu repertório. O disco é composto por dez canções: no lado 1 – “Reciclagem”,

“Terceiro Mundo”, “Cidadão”, “Ouro em pó” e “Leilão de Rodeiro”; e no lado 2 – “Promessas de um idiota às seis da manhã”, “Maria Bonita”, “Dona”, “Lírico-Romântico-Poético” e “Sol do meio dia”.

Finalizada a sua produção, o álbum foi divulgado e tornou-se um sucesso no Brasil. O suporte utilizado foi o LP de 12 polegadas, estéreo, de 33 $\frac{1}{3}$ rotações por minuto (rpm): um disco com capacidade de gravação de até vinte e dois minutos em cada um dos seus dois lados. Débora Gauziski (2013, p. 90) reflete que “as especificidades técnicas de cada suporte fonográfico também influenciam na produção musical de uma época”.

Por conta da capacidade de registro do formato anterior, o disco de 78rpm, foi estabelecido o limite de tempo em torno de três minutos para o formato-canção que passou a ser um tipo de padrão revisitado até hoje pelos compositores da chamada “música popular” (PAIVA, 2012, p. 100). No álbum “Terceiro Mundo”, apenas a canção “Dona” ultrapassa quatro minutos, a maioria das obras permanecem no limite amplamente aceito para veiculação nas rádios brasileiras de dois a três minutos e meio.

Os desenhos da capa do álbum, seguindo o direcionamento da crítica social ou de uma ideia de “modernização desordenada” das grandes capitais brasileiras, aparenta ser um monte de esboços ou rabiscos inacabados em que elementos passados e atuais, indícios de modos de vida rural que se misturam com a correria urbana, amontoando-se num verdadeiro caos. Há árvores nos parques, avenidas e em

cima dos prédios; casas simples em meio aos arranha-céus; pessoas nas ruas, às janelas dos vários andares dos prédios e em cima deles; veículos automotivos dividindo espaço com cavalos e bois; outras coisas estranhas, como uma pessoa pulando do prédio (suicídio?) e outra morta próxima a um semáforo; um monstro marinho passeando na praia e uma baleia engolindo um pequeno barco no mar; uma pessoa pescando em um bueiro de esgoto, dentre outras coisas.



Imagem 1 – Capa do álbum “Terceiro Mundo” (1979).

Chama atenção o fato de os textos da capa e contracapa serem apresentados com uma fonte que imita a escrita à mão, denotando um certo tom informal. Outro detalhe importante é a existência de um encarte contendo as letras das canções do álbum. O encarte, coerente às imagens e formas dispostas na capa e contracapa do LP, apresenta os textos das músicas em

letra cursiva, nas quais as letras das palavras se encontram conectadas umas às outras, aparentando também terem sido escritas à mão.

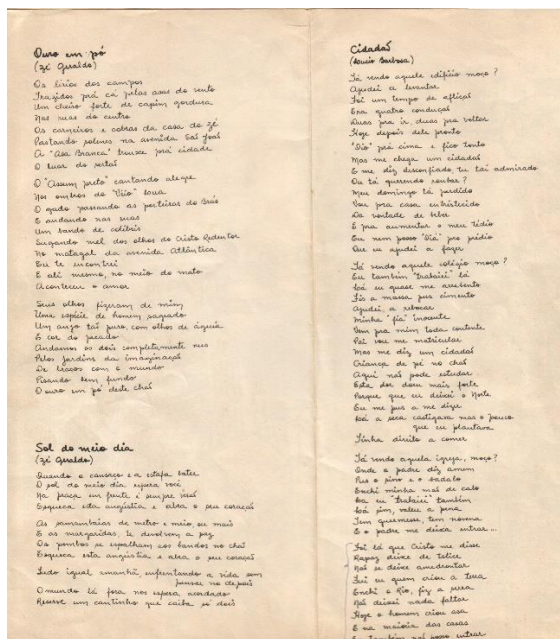


Imagem 2 – Primeira página do encarte do álbum “Terceiro Mundo” (1979).

Na contracapa, o título do álbum, escrito em letras maiúsculas na cor preta, e o nome do compositor, escrito em letras minúsculas na cor vermelha, assemelham-se à pichação em um muro. Nela também há informações importantes sobre o LP: nome das músicas e autoria (nove das dez canções compostas por Zé Geraldo, sendo apenas “Cidadão” de outro compositor, no caso, Lúcio Barbosa), além da ficha técnica contendo o nome e as funções das pessoas que participaram da produção do álbum.



Imagem 3 – Contracapa do álbum “Terceiro Mundo” (1979).

A quantidade, a qualidade e o prestígio adquirido pelos profissionais envolvidos no processo de produção de um LP, como o “Terceiro Mundo”, numa época em que gravar um disco dependia quase que exclusivamente das políticas de contratação das gravadoras, no caso específico, a Epic/CBS, observa-se a importância que a gravação de um álbum teve, tanto para a empresa quanto para todos os que participavam da empreitada.

A fotografia do cancionista, seguindo a ideia de que se trata de uma parede pichada, assemelha-se a um cartaz lambe-lambe, um tipo de arte urbana que consiste na colagem de impressos de baixo custo em locais estratégicos de grande movimento para divulgação em massa. A foto disposta na contracapa do LP denota um aspecto antigo e desgastado, aparentando estar

rasgada, desbotada e com bordas arrancadas. Nesta imagem colorida de tons amarelados, rosas e laranjas sobrepostos em camadas aparentemente pintadas manualmente, Zé Geraldo está vestido de uma camisa de botões parcialmente aberta, com seu cabelo aos ombros e o bigode que lhe é característico, encostado em uma parede com um violão pendurado por uma alça e uma expressão de quem está cantando.

Cabe salientar que o tamanho das capas e encartes, assim como a qualidade e inventividade percebida na construção destes elementos, configuram-se como aspectos importantes para o comércio de discos de vinil por parte de colecionadores e apreciadores do formato/suporte. Nas palavras de Gauziski (2013, p. 93), “as grandes capas e encartes, que permitem melhor visualização das informações e imagens, e outras características, como cores e formato dos discos, que não influem diretamente na escuta musical também influem na compra de um LP”.

“Cidadão” foi arranjada e produzida para o álbum “Terceiro Mundo” com um breve solo introdutório e outras três partes nas quais a voz do intérprete e os instrumentos formam o que chamamos de “textura sonora”. O arranjo de Eduardo Assad foi desenvolvido em dois tons: Dó maior na introdução e na primeira parte e Ré maior na segunda e terceira partes. A canção, mixada em uma sonoridade “estéreo”, inicia de forma singela com uma orquestração, produzida por um teclado com sons sintetizados imitando cordas friccionadas e flautas, a marcação de um contrabaixo nas notas mais graves dos acordes, uma guitarra com efeito *chorus* arpejando os acordes e o baterista executando marcações com os pratos do instrumento.

Na bateria, a linha rítmica que admite rufos na caixa, variações constantes de intensidade do chimbal e bumbo, exige um baterista experiente para sua execução, fator que contrasta com a relativa simplicidade da letra e da melodia. O violão com cordas de aço acentua os tempos fortes do ritmo, executando uma “batida” de acompanhamento condizente com a “levada” da bateria, enquanto uma viola executa melodias nos momentos de silêncio da voz do cantor.

A voz de Zé Geraldo segue o contexto dramático da poesia da canção. Em momentos mais tensos, também mais agudos, o intérprete canta as palavras com uma pressão mais intensa, dando a impressão de voz “espremida”, com um pouco de *drive*, uma forma de cantar que se tornou característico do cancionista ao interpretar várias de suas canções do mesmo álbum.

Esse jeito de cantar do intérprete, somado ao seu figurino (camisa de botão, colete, jaqueta) e um instrumental que mescla as sonoridades da guitarra elétrica, bateria e viola, fez com que muitos de seus interlocutores passassem a associá-lo com um chamado “rock rural”. Zé Geraldo acredita que sua forma de compor não se conforma com o feitio musical do que se considera MPB, rock’n’roll, sertanejo ou música caipira.

Em várias de suas entrevistas, ele fala que sua música tem “um pé no mato e um pé no rock”, aproximando seu jeito de organizar sua poética e musicalidade dos dois artistas que ele considera suas principais influências: Raul Seixas e Bob Dylan.

A interpretação do cantor, assim como a dos instrumentistas possibilita a entender que a música desenvolve em um percurso dinâmico crescente. Neste sentido, a

intensidade ou amplitude gradativa (do mais fraco para o mais forte), a utilização de figuras rítmicas menores nos instrumentos, assim como a inserção de fraseados melódicos mais rápidos (executados na viola, cordas e teclado), são responsáveis por esta sensação.

As três partes da canção foram compostas de forma semelhante e seguem a mesma lógica argumentativa crescente até chegar em um ápice ou desfecho: a) o sujeito cancional apresenta os temas (1- edifício, 2- colégio e o 3- igreja); b) passa a expor os problemas percebidos e/ou sentidos durante seu trabalho de construção/reforma; c) declara seu ponto de vista sobre a situação; d) insere outro indivíduo como um “cidadão” que julga sua trajetória e expõe seu veredicto e/ou sanção; e) aceita tal julgamento.

Analisando a trajetória do sujeito lírico de “Cidadão”, perpassada pela sonoridade musical, pela poética da letra da canção e pela expressão vocal registrada por Zé Geraldo, percebe-se que Lúcio Barbosa a organizou em três partes:

1- Construção de um edifício – este trecho está marcado pela conjunção entre o trabalhador e o espaço onde é realizada a obra: “Tá vendo aquele edifício moço? Ajudei a levantar...”. Ele tem a competência de *saber, querer e poder* construir.

Em alguns momentos, é estabelecido um clima tenso na sonoridade dos acordes. No instrumental, há a inserção de dominantes secundárias com sétima, e na voz do cantor, uma sensação de voz forçada. Por sua vez, através da letra e da interpretação de Zé Geraldo, são expostas as dificuldades

vividas pelo sujeito ao longo de sua trajetória: “Foi um tempo de aflição, eram quatro condução, duas pra ir, duas pra voltar”.

Depois disso, o sujeito lírico percebe que não poderá usufruir do espaço que ajudou construir: “Hoje depois dele pronto, olho pra cima e fico tonto, mas me chega um cidadão. E me diz desconfiado: - Tu tá aí admirado, ou tá querendo roubar”.

Quem seria este cidadão? Seria o dono do edifício, a polícia, os seguranças do prédio? O fato é que este “cidadão” detém o poder de julgar e evitar o acesso do sujeito ao espaço que ajudou a construir. O “cidadão” impede-o de até mesmo olhar pro prédio (impossibilitando a modalização de seu estatuto de inferiorizado) e, assim, o sujeito sente-se incapaz de mudar sua situação de exclusão social e de se tornar ou *ser* também um “cidadão”.

A partir desta situação, o sujeito busca alternativas para suportar sua mágoa: “Meu domingo tá perdido, vou pra casa entristecido, dá vontade de beber! E pra aumentar o meu tédio, eu nem posso olhar pro prédio que eu ajudei a fazer”.

2- Reforma de uma escola – nesta parte também é estabelecida uma conjunção do sujeito com seu objeto de ofício: “Tá vendo aquele colégio, moço? Eu também trabalhei lá...”; ele demonstra a competência de *saber, querer e poder* construir. A partir daí, da mesma forma que no primeiro momento, o sujeito lírico expõe as dificuldades: “Lá eu quase me arrebento, pus a massa fiz cimento, ajudei a rebocar”. Então, um clima de serenidade instaura-se na sonoridade e na letra: “Minha filha inocente vem pra mim toda contente: – Pai, vou me matricular!”. Neste trecho

da letra da canção, a escola formal aparece como um valor positivo.

No entanto, novamente um “cidadão” – seria um(a) diretor(a), coordenador(a), secretário(a)? – impede sua filha de ter seu “direito” à escola, por ela não ter condições de ter ao menos um calçado “adequado”: “Mas me diz um cidadão: – Criança de pé no chão aqui não pode estudar!”. Cabe aqui refletirmos: quais as dificuldades enfrentadas por pessoas pobres para promover a educação dos seus filhos que estão para além da aquisição do uniforme? Novamente, assim como na primeira parte da canção, é estabelecida uma relação de exclusão e marginalização que foge do domínio do sujeito cancional.

Nessa segunda parte da canção “Cidadão”, assim como na primeira, o sujeito apresenta-se sem forças para lutar contra a opressão representada por um tal “cidadão”. Não há uma perspectiva de mudança ou melhoria na situação do sujeito e de sua filha.

Por conta da situação, o sujeito chega até a lamentar o fato de ter saído de sua terra natal: “Esta dor doeu mais forte. Por que que eu deixei o Norte? Eu me pus a me dizer. Lá a seca castigava, mas o pouco que eu plantava tinha direito a comer”.

A “seca” – signo do sofrimento de inúmeros “nordestinos”, corriqueiramente evocado por artistas, políticos, jornalistas, intelectuais nordestinos ou não – é contraposta a outra situação de desigualdade vivida pelo migrante, representada pelo trabalho como ajudante de construção civil no “Sul”, sem condições de usufruir dos serviços e bens fornecidos nos espaços que ajudou a construir/reformar.

Sentimos a necessidade de fazer uma breve revisão crítica. Nas duas primeiras partes da letra da canção discutidas até então, observa-se que o sujeito lírico utiliza a palavra cidadão para designar/qualificar as pessoas que julgam e o impedem de assumir um estado de conjunção plena com seu objeto de desejo: o prédio e a escola que ajudou a construir/reformar.

Por outro lado, nos trechos “Mas me vem um cidadão”, da primeira parte da letra e “Mas me diz um cidadão”, da segunda, é possível fazer uma leitura que admite a utilização de um tom sarcástico. Na perspectiva irônica, a fala do ajudante de construção civil, contrariando o sentido direto, denotaria a desconfiança ou negação da cidadania ao tal indivíduo que ele chama de cidadão. Ao longo da história das várias sociedades do mundo, por conta de um certo caráter transitório e/ou instável, os conceitos de cidadão e de cidadania “convivem e disputam significados e sentidos não só práticos como simbólicos, até porque respondem a uma variedade de tipologias resultantes das mais diversas experiências históricas” (BOTELHO; SCHWARCZ, 2012, p.11-12). Exercer a cidadania, em um primeiro momento, envolve uma dinâmica de inclusão/exclusão para o usufruto de direitos. De fato, quando são criados atributos que devem ser relacionados ao tipo bom cidadão (“cidadão virtuoso”), aquele que cumpre suas obrigações perante o Estado, de maneira contrastante, também são criadas as características que definiriam os “maus” ou “não” cidadãos, aqueles que, pelo fato de não cumprirem as tais regras, não poderiam ser considerados ou identificados como cidadãos (*Ibidem*, p.11-12).

Botelho e Schwarcz (2012) nos esclarecem que o termo cidadania (assim como o termo cidadão) é plurissignificativo e complexo, e antes de tudo, histórico, considerando que adquiriu diferentes significados em face ao tempo/espço/contexto em que foi aplicado. Apesar da aparente simplicidade conceitual, posto que a noção de cidadania geralmente vem associada a direitos e deveres de pessoas que vivem em um determinado lugar, portanto, subordinadas a um determinado estado/país/nação, vários são os fatores que se relacionam com o exercício da cidadania. Em suma, não há apenas uma definição do que vem do termo cidadão, de forma complementar, não há como delimitar inequivocamente quem pode ou não ser considerado um cidadão. Outro fator importante a ser observado é que nem todos os que vem a ser cidadãos exercem-na da mesma maneira ou com as mesmas prerrogativas.

Falando mais especificamente do contexto brasileiro⁵, nem todas as pessoas detém do mesmo nível de cidadania ou de um mesmo *status* de cidadão. Aqui, a concepção de cidadão esteve e ainda está permeada sobretudo por questões como raça, classe e gênero. Sobre o tema, Botelho e Schwarcz (2012, p. 19) dispõem que o percurso da cidadania no Brasil “seguiu os rumos da história do país. Um país que se tornou independente com a maior parte da população excluída dos direitos civis e políticos e sequer mobilizada por um sentido de nacionalidade”. Assim, o Brasil se confirma como um lugar marcado pela longa e

⁵ Para uma maior profundidade sobre o assunto ler “Cidadania no Brasil: longo Caminho”, de José Murilo de Carvalho (2002).

traumática experiência da escravização indígena e negra que negava os direitos mais básicos de liberdade e igualdade.

Apenas com a Proclamação da República, no ano de 1889, foi que se deu início ao “processo de incutir e cultivar sentimentos de pertencimento e de identidade nacionais entre os brasileiros, que deixavam de ser súditos do imperador e se tornavam formalmente cidadãos” (BOTELHO e SCHWARCZ, 2012, p. 20). Essa “Primeira República Brasileira colocou na mesma mesa nacionais e imigrantes estrangeiros; políticas de inclusão social e de exclusão; liberalismo combinado com racismo científico; campo e cidade; cidadania e barbárie; uma urbanidade veloz com os distantes sertões, modernidade e atraso” (*Ibidem*, p. 20).

No período do Estado Novo (1937-1945),

o Brasil entra na gramática moderna da cidadania, porém de um modo que também cobraria seu preço. Afinal, se tratava de uma ditadura que não reconhecia, ou reconhecia limitadamente, direitos civis e políticos. Assim, o reconhecimento dos direitos sociais por meio da legislação trabalhista então implantada se dava em detrimento do reconhecimento e exercício de outros direitos básicos (BOTELHO e SCHWARCZ, 2012, p. 20).

Mais adiante, no período intitulado Ditadura Militar, instaurado com o golpe de 1964, os dirigentes do país trataram de enrijecer novamente o exercício dos direitos, sufocando mais uma vez a cidadania. Somente no final da década de 1970, próximo à época de composição e gravação de “Cidadão”, foi

que se viveu um novo momento da história da cidadania nacional, com o reconhecimento e o exercício de direitos de todas as ordens, a serem garantidos legalmente pela Constituição de 1988, que não foi denominada de “cidadã” por acaso.

A história da cidadania se constitui como uma história de embates e conquistas relacionadas a diferentes processos de construção e democratização de Estados de direito. Entre os direitos de um cidadão foram estabelecidos o direito à moradia, saúde, segurança, educação, mas esses aspectos da cidadania não são estáticos, estão em constante transformação. Dessa maneira, cidadania se confirma como uma pauta de luta por direitos de indivíduos, para que os mesmos sejam identificados como cidadãos de um determinado lugar.

3- Instalação/conserto do sino da igreja – neste último trecho da canção, a interpretação sugere uma certa delicadeza e/ou amenidade na melodia entoada por Zé Geraldo: “Tá vendo aquela igreja, moço? Onde o padre diz amém.” – ele tem a competência de *saber, querer e poder* instalar/consertar o sino do templo religioso. São expostas as dificuldades e a afirmação de seu testemunho: “Pus o sino e o badalo, enchi minha mão de calo, lá eu trabalhei também”. Finalmente o sujeito sente-se e demonstra estar satisfeito: “Lá sim valeu a pena, tem quermesse, tem novena, e o padre me deixa entrar”. Sua afirmativa comprova a possibilidade de seu pertencimento e participação ativa na comunidade religiosa (católica?): provavelmente a religião do compositor e/ou de seu primo homenageado pela composição da canção.

Apesar de ser desenvolvida na mesma estrutura argumentativa da primeira e segunda partes, a reforma da igreja apresenta uma inversão em relação à possibilidade da entrada e participação do sujeito no ambiente religioso. Em outras palavras, na construção/reforma do edifício e da escola, que representam as coisas do mundo/do homem, o eu lírico não pode entrar, porém, na instalação/conserto do sino da igreja, que representa as coisas de Deus, o sujeito é aceito e pode entrar. Esse acesso/permanência do sujeito no espaço religioso (e no céu?) é permitido pelo padre e confirmado por Cristo que, após falar pessoalmente com o sujeito, argumenta que, apesar de “ter criado a terra, enchido os rios e fazer as serras”, também “não pode entrar na maioria das casas” ou “dos corações”.

A letra da canção conclui que: perante Deus, o sujeito é considerado cidadão. Nesse sentido, há um exercício pleno da cidadania no ambiente religioso, diferente da situação de exclusão e/ou preconceito vivido pelo eu lírico, que ocorre a em quase todo transcurso da letra da música. Nas duas primeiras estrofes ele, abaixa a cabeça, obedece, eventualmente bebe. Na terceira ele não se deixa amedrontar, pois está com a razão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Cidadão” traz como ponto fulcral a desigualdade e/ou exclusão social. Como principais temáticas discursivas elencamos: 1- O impedimento do sujeito de usufruir de bens e serviços oferecidos em espaços que ele ajudou a construir/reformar; 2- A importância da educação – representada pela inserção da escola enquanto signo que potencializa a ideia

de aquisição de conhecimento e acúmulo de capital cultural. Saber e conhecimento que podem ser revertidos em capital econômico, servindo simultaneamente para a inserção social e ascensão financeira; e 3- A religiosidade católica – por conta da inserção da igreja, do padre, de Cristo, evidenciando o papel da comunidade religiosa no desenvolvimento do bem-estar social-individual.

Para o eu lírico cancional, “ser cidadão” significa: 1- Ter assegurado o direito de usufruir de ambientes diversos (livre de preconceito ou de discriminação) como, por exemplo: edifícios, escolas e igrejas; 2- Ter acesso a uma educação de qualidade, em que seus filhos possam estudar e serem aceitos como cidadãos perante a sociedade; e 3- Participar de uma religião onde se sinta acolhido, respeitado e pertencente ao grupo de pessoas da igreja, onde seja visto como ser humano igual aos demais.

Observa-se, ao longo do nosso processo analítico, que os elementos musicais, poéticos e interpretativos/expressivos do registro fonográfico da canção de Lúcio Barbosa, a partir da produção realizada por Zé Geraldo e pelos músicos que o acompanham no primeiro registro fonográfico de “Cidadão”, dialogam intimamente com o contexto histórico-social no qual a obra foi produzida, divulgada e apreciada, sendo que os sentidos e/ou sentimentos suscitados por ela produziram uma atmosfera tensa estabelecida pelas dicotomias: alegria/tristeza, euforia/disforia, conjunção/disjunção, Norte/Sul, lá/aqui, cidadania/exclusão social.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Carla Cassiano; BIAVATI, Nádia Dolores Fernandes. “Criança de pé no chão aqui não pode estudar”: uma análise discursiva de Cidadão na constituição da sociedade brasileira. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 8, n. 3, p. 410-422, set.-dez. 2019. Disponível em: periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/2110. Acesso dia 29/06/2022.

BARBOSA, Lúcio. “Cidadão”. In: *Terceiro Mundo*. Intérprete: Zé Geraldo. Epic/CBS, disco de vinil (*Long Play*, 33 $\frac{1}{3}$ rpm), lado 1, faixa 3, 1979.

BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia Moritz (Organizadores). *Cidadania e direitos: aproximações e relações*. In: *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos / André Botelho, Lilia Moritz Schwarcz, [organizadores]*. — 1ª- ed. — São Paulo: Claro Enigma, 2012. Disponível em: www.companhiadasletras.com.br/trechos/35024. pdf. Acesso dia 18/08/2022.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9. ed. São Paulo: Ouro Azul, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil. O longo Caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GARCIA, Carlos. *O que é o Nordeste brasileiro*. 1 ed. eBook. São Paulo: Editora brasiliense, 2017 [1984] - (Coleção Primeiros Passos).

GAUZISKI, Débora. *O resgate do vinil: Uma análise do mercado atual e dos colecionadores na cidade do Rio de Janeiro*. Ciberlegenda 1 (28), 2013. 6, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36931>. Acesso dia 29/06/2022.

GERALDO, Zé. *Terceiro Mundo*. Epic/CBS, disco de vinil (*Long Play*, 33 $\frac{1}{3}$ rpm), lado 1, faixa 3, 1979.

GERALDO, Zé. *Milton Neves entrevista Zé Geraldo*. [Entrevista concedida a] Rádio Bandeirantes AM-840. Entrevistador: Milton Neves. São Paulo: Rádio Bandeirantes, dia 14 de abril de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rs1Z4CmO9gQ>. Acesso em 29/06/2022.

MELO, Maria das Neves Medeiros de e FUSCO, Wilson. *Migrantes Nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial*. *Confins* (online): Revista Franco-brasileira de Geografia. N° 40 | 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/confins/19451>. Acesso dia 02 de julho de 2021.

OLIVEIRA, Geane Queiroga de. *A música como recurso didático e metodológico: uma abordagem do espaço*. Cajazeiras-PB, 2015. Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Geografia do Centro de Formação de Professores (CFP), da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Disponível em: www.cfp.ufcg.edu.br/geo/monografias/GEANE%20QUEIROGA%20DE%20OLIVEIRA.pdf. Acesso dia 29/06/2022.

PAIVA, Eduardo. *Música e tecnologia, do vinil ao MP3*. Contemporânea (Salvador), n.1, v. 10, p. 80- 98, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/temporaneaposcom/article/view/5796>. Acesso dia 29/06/2022.

SOARES, Ariton Francisco. *Migração nordestina: rupturas, adaptações e cidadania documentados na música cidadão*. Artigo publicado no site “webartigos.com” no dia 09 de novembro de 2013. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/migracao-nordestina-rupturas-adaptacoes-e-cidadania-documentados-na-musica-cidadao/115200>. Acesso dia 29/06/2022.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

FONTE ORAL

BARBOSA, Lúcio. *Relatos concedidos pelo compositor aos autores deste artigo ao longo do mês de maio de 2021*.

***Ron's Gone Wrong* e a crise das relações interpessoais na contemporaneidade**

Laylah Yaphah Coêlho Cruz

Douglas De Sousa

There was a time when humanity faced the universe alone and without a friend. Now he has creatures to help him; stronger creatures than himself, more faithful, more useful, and absolutely devoted to him. Mankind is no longer alone. Have you ever thought of it that way?

(Isaac Assimov)

[...] Estou procurando amigos. O que significa "cativar"? – É uma coisa que todo mundo esqueceu – disse a raposa. – Significa "criar laços".

(Antoine de Saint-Exupéry)

A representação das relações entre seres humanos e tecnologia não é um produto recente no universo cinematográfico. No que se refere especificamente a obras nas quais há presença de inteligência artificial (IA), existem diversos filmes e séries cuja tensão de seu fio condutor narrativo se constitui na capacidade de construir histórias sobre como robô e sujeito realizam uma troca de experiências significativas. A

inteligência artificial, que irrompeu na década de 1950, tem sua origem confundida com o próprio surgimento do computador.

Filmes e séries como *The Terminator* (1984), *A.I. - Inteligência Artificial* (2001), *Her* (2013), *Black Mirror* (2011), *Upload* (2020) são apenas algumas produções onde é possível perceber a existência de relações íntimas e subjetivas entre humanos e máquinas nas mais diversas esferas das relações humanas. Essa temática, presente não somente em filmes de *live-action*, também encontra espaço no profícuo campo das animações que, por mais se aproximarem da ideia de ficção total na medida em que permitem a criação de seres, mundos e realidades puramente imaginados, fornece aos animadores e diretores a possibilidade inventiva de humanizar objetos antes inanimados e conceder-lhes organicidade.

Tratando-se de narrativas fílmicas sobre robôs, como *Wall-e* (2008), *Astroboy* (2009), *Robots* (2005), *The Iron Giant* (1999), *Big Hero 6* (2014), tal organicidade se faz presente tanto na engenhosidade artística e estrutural para criação dos personagens robóticos quanto em sua subjetividade. O longa-metragem de animação que tematiza a interação entre a sociedade e robôs se intitula *Ron's Gone Wrong* (2021) e foi produzido pela *Locksmith Animation* e lançado em 2021 pela *20th Century Studios*. Sob a direção de Sarah Smith e Jean-Philippe Vine, *Ron's Gone Wrong* é um filme britânico-estadunidense de animação digital dos gêneros comédia e ficção científica que versa sobre questões como solidão e amizade na era digital, os perigos que o mau uso e gerenciamento das redes pode suscitar na vida de uma pessoa, dependência digital, bem como uma

exposição – um tanto eufêmica – das intenções capitalistas que permeiam a indústria eletrônica.

Ron Bugado, tradução que o título do filme recebeu em português brasileiro, possui um enredo simples pautado na clássica jornada do herói, porém é capaz de suscitar o debate de questões interessantes, muito caras à contemporaneidade, como o colapso das relações interpessoais entre seres humanos e a ascensão da inteligência artificial como elemento ora interventor ora fomentador dessa crise.

Sumariamente, a animação conta a história de um garoto de onze anos chamado Barney Pudowski que almeja muito ganhar de sua família um robô Bubble Bot, popularmente conhecido como “B-bot”. Na cidade de Barney, todas as crianças possuem seu próprio B-bot e o menino, além de não possuir muitas habilidades sociais, faz parte de uma família economicamente instável, tradicional de ascendência búlgara, pouco engajada e interessada em dispositivos tecnológicos de última geração.

Os robôs B-bots foram projetados por Marc Wydell, diretor executivo da fictícia empresa Bubble, com uma espécie de “algoritmo da amizade”. Nesse sentido, os androides possuem a função de ajudar os humanos, sobretudo crianças, a fazerem amigos. Por não ter um B-bot, Barney não tem acesso à diversos jogos, redes sociais e plataformas que seus colegas de classe utilizam. Compadecido pela situação de seu filho: uma criança solitária e infeliz que sofre *bullying* na escola, o pai de Barney resolve lhe comprar um B-bot. O problema, porém, é que o

homem adquire ilegalmente um robô que havia sido danificado durante seu transporte até a loja.

Ao se deparar com seu novo B-bot, cujo código de série é R0NB1NT5CAT5C0, Barney percebe que há algo de errado e que seu robô não é como os demais: o androide não é capaz de se conectar à internet e, por conseguinte, exercer as funções para as quais foi projetado, como absorver informações do banco de dados Bubble, compartilhar fotos e postagens sobre o dono e enviar solicitações de amizade para outras pessoas que tenham gostos e interesses parecidos, ou seja, uma atribuição que muito se aproxima dos algoritmos de redes sociais como *Instagram*, *Facebook* e *Twitter*.

Para Santaella (2023), professora e pesquisadora semioticista brasileira, “algoritmo” pode ser entendido como uma espécie de “arquitetura”, distribuída entre milhões de linhas de códigos, linguagens e sistemas diferentes que funciona como uma automação. A esse algoritmo é incumbida a função de controlar e gerir dados para um determinado fim. É interessante pensar como o B-bot na animação *Ron Bugado* (2021) surge como uma solução para um problema que a própria era digital criou. Em meio a dificuldade de se conectar com o outro, o robô e seu algoritmo de amizade devem facilitar o ato de fazer amigos que, no filme, assim como na realidade, é entendido como um processo que exige muita energia, tempo e esforço. Como solução para tal “problema” surge um algoritmo capaz de fazer uma triagem de pessoas com interesses e pensamentos em comum ao do usuário; tal algoritmo é programado para

descartar aqueles que têm ideias e gostos minimamente dissonantes e acolher/validar somente aquilo que é afim.

Essa premissa de permitir ao algoritmo homogeneizar relações sociais é perigosa pois pode resultar na formação de “câmaras de eco” ou “bolhas” que, curiosamente, é o nome da empresa responsável pela criação, distribuição e venda de B-bots, a Bubble. Santaella (2018) afirma que a personalização dos filtros apresenta tendências responsáveis por “afetar significativamente o acesso à informação, na medida em que conduzem o usuário a pontos de vista estreitos que impedem a exposição a ideias contrárias aos seus preconceitos” (SANTAELLA, 2018, p. 17). Dessa maneira, o algoritmo de amizade – do modo como foi projetado pelo CEO da Bubble – atrapalha ao invés de viabilizar as relações entre os humanos. Uma comprovação disso é mostrada quase no final do filme, em um momento onde duas meninas de personalidades distintas, que foram incentivadas a rivalizarem ao longo de toda a narrativa por seus B-bots, se questionam porquê não são mais amigas se o eram há alguns anos quando não existiam os robôs.

A ideia de que só é possível possuir amigos com interesses e pensamentos comuns é muito aceita e difundida na contemporaneidade, sobretudo porque vive-se um período no qual o individualismo é preconizado, segundo afirma o filósofo e ensaísta sul-coreano Byung-Chul Han em sua obra *Sociedade paliativa: a dor hoje* (2021). O indivíduo, que se vê cansado e obrigado a fingir felicidade, se individualiza, despolitiza e “dessolidariza” da sociedade. Assim, para o pensador, a digitalização pode ser pensada como ferramenta de anestésias as

dores sentidas, pois as relações frágeis entre as pessoas, a necessidade de fingir perante as redes para receber curtidas e ser aceito prejudica, paulatinamente, há tempos, a substância humana.

Barney Pudowski, ao perceber que seu B-bot não funciona como deveria decide devolvê-lo à loja para que seja destruído. A avó do garoto tenta dissuadi-lo da ideia e afirma que pode tentar consertar o robô. A resposta de Barney à avó é muito sintomática: ele afirma que as pessoas não consertam mais coisas que estão danificadas, elas apenas as devolvem. O comentário de Barney desvela mais uma característica de crise na era digital: a descartabilidade, que não ocorre somente com objetos eletrônicos, que são construídos com um prazo de validade, pautados na obsolescência programada, mas também nas relações interpessoais – tese baumaniana que há muito reverbera nas discussões sobre a modernidade.

Porém, após R0NB1NT5CAT5C0 perseguir os *bullies* de Barney para protegê-lo, o robô ganha o apreço do garoto, que o apelida carinhosamente com o nome Ron e decide ensiná-lo como ser seu amigo. A partir desse momento, entende-se um dos motivos de Ron ser diferente: ele não possui controles de segurança e por esse motivo seu comportamento é orgânico em comparação aos demais B-bots. Uma prova disso é o fato de Ron gostar de utilizar um gorro de lã de cabra, presente da avó Pudowski, o que lhe particulariza e confere um traço de idiossincrasia.

Determinado a ensinar Ron a ser seu amigo, Barney, inevitavelmente, também lhe ensinará questões éticas, morais e

subjetivas. Em um pequeno depósito nos fundos do seu quintal, Barney cria um ambiente improvisado de sala de aula formal com carteira, lousa, pincéis e notas adesivas para que o robô Ron possa aprender a ser amigo do menino. É interessante pensar em como o processo de ensino pelo qual Ron passa mimetiza uma mescla entre o modelo de educação formal e informal, as mesmas pelas quais os seres humanos também aprendem fatos das mais variadas áreas do conhecimento, bem como habilidades de socialização e valores culturais.

Por não ter sido conectado na rede Bubble – a rede de dispositivos B-bot – o robô não possui noção alguma de certo e errado ou de como agir socialmente e não poderá aprender como um algoritmo de inteligência artificial convencional que, segundo Kaufman e Santaella (2020), utiliza um modelo estatístico intitulado *deep learning*, que se insere no subcampo da IA denominado de *machine learning* (aprendizado de máquina). *Deep learning*, ou aprendizado profundo, é a capacidade que a máquina tem de aprender a medida em que coleta e armazena uma vasta gama de dados e, com o aprimoramento dessas informações, passa a prever padrões e a funcionar quase que de forma “autossuficiente”, sem a necessidade uma programação preestabelecida.

Ron não utiliza o modelo estatístico de aprendizado profundo porque ele é capaz de perceber minúcias comportamentais de Barney e seus possíveis significados, como o medo do escuro ou comportamentos repetitivos que o garoto tem ao ficar nervoso. Após ouvir de uma colega de Barney que era inútil por não poder ajudar o garoto a fazer amigos *online* e

perceber a frustração que o menino tentava esconder, Ron decide enviar curtidas, solicitações de amizade e compartilhar *posts* da forma mais orgânica possível: conversando com desconhecidos nas ruas, distribuindo panfletos com a foto de Barney e colando adesivos nas pessoas com desenhos de coração.

Segundo Byung-Chul Han (2021) vive-se em uma “sociedade do curtir”:

A sociedade paliativa é, ademais, uma sociedade do curtir [*Gefällt-mir*]. Ela degenera em uma mania de curtição [*Gefälligkeitwahn*]. Tudo é alisado até que provoque bem-estar. O like é o signo, sim, o analgésico do presente. Ele domina não apenas as mídias sociais, mas todas as esferas da cultura (HAN, 2021, p. 10).

Em meio a uma sociedade em que *likes* são fontes de dopamina e motivo de obsessão, um robô que distribui papéis com desenhos de corações demonstrando curtidas é, no mínimo, inusitado. Com essa desautomatização da linguagem digital é possível perceber quão humanizado é o comportamento de Ron, que consegue reunir cinco amigos para Barney de nichos sociais e faixas etárias completamente diferentes, coisa que ele não faria caso seguisse o padrão dos demais algoritmos focados na homogeneização das relações.

Ao levar os novos amigos de Barney para o pátio da escola, juntamente com refrigerantes e música para simular uma festa, Ron conquista todos os colegas da escola do garoto, que julgam a ideia do B-bot autêntica e divertida. Esse ocorrido, porém, se desdobra em uma situação caótica na qual os B-bots dos demais

alunos copiam o código de Ron. Por não possuírem a mesma inteligência emocional que Barney, os donos dos robôs começam a pedir a exibição de filmes de terror inadequados, comprar diversos produtos *online*, bem como a promover brigas violentas entre os andróides. Em decorrência disso, Ron e Barney se tornam fugitivos da empresa Bubble que deseja destruir o B-bot Ron.

No momento em que estão perdidos na floresta e seu dono apresenta uma forte crise asmática Ron decide levá-lo até a escola, o que pode ser considerada uma verdadeira prova de amizade visto que a salvação da criança significa também o aniquilamento do robô. O estudioso, professor e filósofo espanhol Francisco Ortega afirma em seu livro *Genealogia da amizade* (2002) que: “[...] a amizade representa a forma contemporânea de uma estética da existência, uma alternativa aos processos de subjetivização modernos” (ORTEGA, 2002, p. 11). Assim, no universo da animação, pode-se pensar efetivamente no surgimento de consciência em uma máquina como Ron e na existência de subjetividades em uma relação “via de mão dupla”, termo utilizado pelos próprios personagens na tentativa de sintetizar o que é a amizade.

A amizade é um fenômeno público, precisa do mundo e da visibilidade dos assuntos humanos para florescer. Nosso apego exacerbado à interioridade, a “tirania da intimidade”, não permite o cultivo de uma distância necessária para a amizade, já que o espaço da amizade é o espaço entre os indivíduos, do mundo compartilhado – espaço da liberdade e do

risco –, das ruas, das praças, dos passeios, dos teatros, dos cafés, e não o espaço de nossos condomínios fechados e nossos shopping centers [...] Intensificando nossas redes de amizade, podemos reinventar o político (ORTEGA, 2002, p.161-162).

Tendo em vista a reflexão de Ortega (2002) e o percurso narrativo pelo qual engendra as vivências do garoto e seu robô, a amizade estabelecida é a mais orgânica possível pois é constituída de confissões, brincadeiras em meio à natureza, conflitos de opiniões e, sobretudo, altruísmo e renúncia em prol do bem do outro. Comparada às relações que as demais crianças possuem com seus B-bots, que é de dono-objeto, a amizade de Barney e Ron possui substância suficiente para os manter juntos em meio à tantos problemas e separá-los no momento em que é necessário pelo melhor motivo possível: revitalizar o processo de amizade entre as próprias crianças da comunidade.

Ao perceberem que o algoritmo que rege Ron é “vivo”, pautado em experiências, emoções e vivências reais, Marc Wydell e Barney decidem utilizar o código do B-bot para configurar os demais, porém isso significa seu desaparecimento enquanto “sujeito” particular. Ron sabe que isso precisa ser feito, pois somente seu algoritmo possibilitaria o declínio da criação de “bolhas” e, por conseguinte, de um crescente isolamento que tornava as crianças cada vez mais solitárias e insatisfeitas.

Lucia Santaella em sua obra *A inteligência artificial é inteligente* (2023) questiona o motivo da IA ser tão desconfortável para uma boa parcela da população e afirma que “[...] a IA desafia a noção que o humano tem de si mesmo, obrigando-nos

a buscar conceitos novos e mais adequados sobre nós mesmos. Pensar sobre a IA hoje é simultaneamente pensar sobre o humano” (SANTAELLA, 2023, p. 15). O lúcido entendimento da pesquisadora e semioticista brasileira é responsável pelo avanço significativo dos estudos nas áreas de humanidades acerca do impacto da tecnologia e da inteligência artificial no contemporâneo. No final das contas todos os caminhos de reflexão levam para o mesmo cerne que é discutido desde os séculos XV e XVI com o antropocentrismo: o humano. Seria leviano tentar desprezar ou minimizar a importância e o impacto de algo que proporciona reflexões com tamanha profundidade sobre o ser como a existência da IA e as relações entre esta e as pessoas.

Santaella, em grande parte da sua produção acadêmica, defende a tese de que a inteligência artificial não é maligna ou funesta como muitos desavisados acreditam, porém esta pode sim provocar efeitos nefastos decorrentes da manipulação humana. “[...] o grande vilão não é simplesmente o algoritmo, mas a dificuldade que o ser humano tem para transformar seu modo de pensar e ver o mundo” (KAUFMAN; SANTAELLA, 2020, p. 8). O algoritmo não é bom ou ruim por criar “bolhas”, ele apenas segue um padrão preestabelecido. Cabe aos usuários a decisão de romperem com tais padrões fornecidos pelas IAs ao redescobrirem a capacidade de escuta, diálogo e partilha de ideias, que parece estar se perdendo cada vez mais.

Consciente da importância desse processo em tempos de crise nas relações interpessoais, Ron age como um interventor ao permitir que seu código se torne a base dos demais B-bots

existentes. Conforme foi dito, as animações possuem uma maior força para subverter situações que na vida real, fora do espaço da ficção, aparentemente estão fadadas à um único e trágico fim.

O filme *Ron Bugado* (2021) proporciona a reflexão sobre como as máquinas podem “salvar” os humanos dos nebulosos efeitos da tecnologia e, principalmente, de si mesmos. É interessante refletir sobre o que conferiu ao B-bot R0NB1NT5CAT5C0 a autonomia, capacidade e habilidade de reverter as diversas crises pelas quais os personagens passam: sua “humanidade”.

REFERÊNCIAS

HAN, Byung-Chul. *Sociedade paliativa: a dor hoje*. Tradução Lucas Machado. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2021.

KAUFMAN, Dora; SANTAELLA, Lucia. *O papel dos algoritmos de inteligência artificial nas redes sociais*. *Revista Famecos*, v. 27, n. 1, p. e34074-e34074, 2020.

ORTEGA, Francisco. *Genealogia da amizade*. Editora Iluminuras Ltda, 2002.

RON'S Gone Wrong (Ron Bugado). Direção de Sarah Smith e Jean-Philippe Vine. Reino Unido e Estados Unidos da América. Locksmith Animation, com distribuição pela 20th Century Fox Animation, 2021.

SANTAELLA, Lucia. *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

SANTAELLA, Lucia. *A inteligência artificial é inteligente?* Digitaliza Conteúdo, 2023.

Reflexões sobre o filme *West Side Story*: gênero, masculinidades e decolonialidade

Jéssica Modinne de Souza e Silva

Flávia Cristina Silveira Lemos

Este texto visa pensar práticas múltiplas e heterogêneas produzidas no filme “*West Side Story*”, a partir de uma perspectiva de discursos decoloniais, das masculinidades e de gênero. Trata-se de um campo analítico que coloca em xeque os acontecimentos masculinidades e machismos. Busca-se problematizar os lugares institucionais da política e da cultura com demarcações de sistemas de repartição de gênero e por meio do que podemos delimitar como dispositivo de sexualidade, considerando os estudos de Michel Foucault e Judith Butler.

O cinema é um enquadramento de guerra e pode fazer batalhas na política existencial em zonas de vizinhanças com agenciamentos que subjetivam e objetivam a vida em chaves interpretativas mediadas pela transvaloração, portanto, pela desnaturalização das práticas. Saber, poder e subjetivação estão articulados no cinema como prática social e artefato cultural. A singularidade do filme pode afirmar o processo de existir nos entremeios das resistências, em uma política dos corpos que também é uma política da vida na história que incide na fabricação de realidades que tensionam os jogos de poder e saber

na rede heterogênea e múltipla do tempo e espaço em que um filme é criado e difundido, em uma determinada sociedade.

West Side Story

Os assobios ecoam entre as esquinas e os becos de Upper West Side, em Manhattan. As figuras de valentia, “homens maus” começam a se reunir; brancos, estadunidenses. Os discursos de masculinidades no filme “West Side Story” são dicotômicos: em meio às figuras masculinas que procuram briga, floresce a dança e o canto, artes de quem acredita no bordão machista “isso não é coisa de homem”. A surpresa do filme está aí: a posição de sujeito do homem dito “cara valente” é na sensibilidade artística de um musical da *Broadway*.

Sob a autoria de Arthur Laurents é lançado o musical “West Side Story”. Este foi lançado, em 1957, nos Estados Unidos da América, sendo baseado na peça shakespeariana “Romeu e Julieta”, a obra de Laurents foca no romance entre Tony, um rapaz estadunidense que é membro de uma gangue xenofóbica e hispanofóbica e, Maria, uma jovem latino-americana que vive nos EUA com o irmão, Bernardo, e sua companheira, Anita. Ora, o racismo de Estado e de sociedade assinala aspectos da guerra no campo da normalização e regulação prescritiva da política como guerra continuada por outros meios, de acordo com Foucault (1999).

O enredo cantado se tornou filme, em 1961, sob a direção de Jerome Robbins e Robert Wise.

It is widely known that *West Side Story* (WSS) is based directly on Shakespeare's *Romeo and Juliet* (R&J). Far less well known is the fact that Shakespeare based his play (1594) on other material, particularly a narrative poem by Arthur Brooke entitled *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562). The theme of two lovers thwarted by circumstances beyond their control, however, had long before been established in Western legend: Troilus and Cressida, Tristan and Isolde [...] (GOTTLIEB, 2001).

“*West Side Story*” se imprime sobre as grandes telas como um dos maiores filmes musicais estadunidenses de sua época e, em dezembro de 2021, Steven Spielberg atualizou a obra de Laurents com alguns elementos interessantes para os diálogos de gênero, masculinidades e decolonialidades. A chave interpretativa de Judith Butler (2021) apresenta na discussão sobre vidas precárias e quadros de guerra, permite interrogar as práticas performáticas e de linguagens que forjam racionalidades e gramáticas que encerram os corpos em limites totalizantes e individualizantes, simultaneamente. Contudo, a mesma autora não se limita a um escopo interpretativo, na medida em que Butler inaugura um campo de tensão relevante para a abertura das possibilidades de subjetivações no presente histórico que vivemos.

Sem alteração dos personagens que já existiam na produção de 1961, a produção de 2021 pincela algumas mudanças no que diz respeito ao debate sobre território, mas não só o território

físico e fronteiro de nacionalidades e culturas, mas também de corpos que comunicam seus lugares subjetivos.

Para além do elenco das produções (majoritariamente branco e com poucos nomes latino-americanos), tais elementos podem nos ajudar a problematizar, por meio de sua iconografia, questões sobre a produção capitalista de papéis de gênero, a partir de suas localizações territoriais e construções comunitárias.

Para tanto, tentaremos aqui cruzar algumas paralelas e encruzilhadas de gênero e colonialidade, a partir da produção de Spielberg, lançada em 2021. Com o objetivo de problematizar a produção de masculinidades latino-americanas na mídia, faremos, para fins didáticos, algumas considerações sobre como são veiculadas as masculinidades territorializadas no filme, dividindo-as em dois tempos (“Jets: a masculinidade colonizadora” e “Sharks: masculinidade latina”).

1 JETS: A MASCULINIDADE COLONIZADORA

Dividido entre duas gangues do Upper West Side, o conflito shakespeariano entre a família Montéquio versus família Capuleto se torna Jets versus Sharks. A gangue dos Jets é formada apenas por homens brancos, todos cis, exceto por Anybodys. Algo que pouco foi esmiuçado, em 1961 é o conflito relacionado a este personagem.

Sendo o único personagem e homem trans do filme (aparece tanto na versão de 1961, quanto na versão de 2021), Anybodys precisa “provar” em sua performance de gênero uma

masculinidade padrão, portanto, violenta, para poder ser aceito entre os homens. Existem dois pontos importantes que precisam ser considerados sobre este nome, merecendo especial destaque: 1) a palavra em inglês *anybody* se traduz para o português como “qualquer pessoa”; e 2) o nome do personagem está no plural. Em uma tradução para a língua portuguesa, *Anybodys* significaria “quaisquer pessoas” ou “quaisquer corpos”.

No conflito de *Anybodys*, o que mais importa é o corpo como território discursivo e isso ocorre através de uma trama de discursos biologizantes, patologizantes e medicalizantes, mas que se territorializam de volta neste corpo. *Anybodys* não apenas um nome de um personagem; *Anybodys* demarca com ironia a transfobia e o machismo que violentam homens.

Outro personagem que merece destaque é Riff, líder dos Jets. Este personagem funciona como um “farol” para o que temos circulando sobre discursos hispanofóbicos. Não sendo o único a acreditar que imigrantes latino-americanos são um prejuízo para a economia dos EUA (por supostamente “roubaram” vagas de emprego que poderiam ser de nativos do país), além da crença em uma ficção racista sobre a manutenção branca em seu território.

O personagem principal, Tony, é apresentado como um jovem branco estadunidense que não quer mais fazer parte do grupo dos Jets. Na versão de 1961, pouco se fala sobre o motivo que levou Tony a querer sair da companhia destes amigos, mas, na versão de 2021, o roteiro entrega um personagem com memória: Tony, antes dos conflitos do tempo do filme começarem, agrediu e matou um homem latino-americano sob o

discurso de ódio que circula e é compartilhado pelos seus amigos do grupo Jets. Tal acontecimento, levou Tony para um presídio e, com sua pena já cumprida, deseja não participar mais dos ataques violentos dos Jets contra imigrantes latino-americanos.

É neste contexto que Tony encontra Maria e se apaixona por ela. A contenda gerada por este apaixonamento se rega em acontecimentos violentos, contrapondo-se à lógica normativa do que se acredita ser expressão de amor e cuidado: enquanto Tony tenta de todas as maneiras sustentar uma relação amorosa com Maria, ele também se vê obrigado pela mesma masculinidade padrão (que violentou Anybodys) a agredir e matar outros homens – no caso, homens latinos no grupo Sharks, inimigos (em termos coloniais) dos Jets. A lógica da inimizade traz dimensões da gestão da vida como política do fazer viver, do deixar morrer e do matar em nome da vida. Logo, a política da inimizade traz a estratégia necropolítica como tática paradoxal do criar racionalidades que sustentam práticas de genocídio e mortificação dos grupos e coletivos, em um processo de gestão da população, segundo Foucault (1988).

Este conflito culmina na morte de Bernardo, irmão de Maria e líder do grupo Sharks, pelas mãos de Tony. Este assassinato – premeditado em um encontro de “acerto de contas” entre os dois grupos rivais do filme”. A guerra que se instala entre os grupos a partir deste assassinato (ocorrido entre muitos desentendimentos e desencontros), por sua vez, causa a morte de Riff, melhor amigo de Tony, pelas mãos de Chino, integrante dos Sharks que corteja Maria com a chancela de seu irmão assassinado. Ora, a produção de uma guerra cultural, política e

subjetiva ganha processos de diferenciação que são tensionamentos torcidos por uma lógica de inimizade. Butler (2021) afirma que a escolha política de sofrer o luto de uns grupos e não de outros implica justamente o plano dos efeitos das forças sob uma materialidade dos quadros sociais colocados em inimizade, em nome do utilitarismo lucrativo concomitante à política da guerra normalizadora.

2 SHARKS: MASCULINIDADE LATINA

Liderado por Bernardo, homem porto-riquenho, a produção de Spielberg relata o grupo Sharks com maior sensibilidade do que a versão de 1961; o uso de novas cenas no roteiro, como o momento em que Bernardo e a comunidade porto-riquenha cantos juntos o hino nacional de seu país, *La Borinqueña*. Tal iniciativa reforça os aspectos comunitários já inseridos na produção cinematográfica de 1961, entretanto, é válido ressaltar que esta cena citada não faz parte do primeiro longa-metragem do musical de Laurents.

Bernardo mora em um apartamento pequeno no bairro do Harlem com a sua irmã Maria e sua companheira, Anita. O conflito do personagem ressoa uma performance de gênero que também perpassa padrões problemáticos de masculinidade, sobretudo no que diz respeito à figura do homem como provedor através de atitudes paternalistas. As circunstâncias em que a trama se desenvolve – com o romance entre Tony e Maria – culminam em um conflito entre Bernardo e sua irmã; com Maria, Bernardo se recusa a aceitar o relacionamento com Tony não

apenas por ele não ser porto-riquenho, mas porque isso se traduz como uma invasão territorial: Maria, como irmã, corresponderia a um suposto “território” de Bernardo, irmão mais velho da personagem, e Tony faria as vezes de quem invade, de quem toma aquele território para si, rouba as riquezas.

A discórdia generalizada é, em dois turnos, um tipo de defesa territorial e invasão de território por parte de Bernardo, pois, ao considerar seu irmão um território que lhe pertence (sob o falso pretexto da responsabilidade), ele invade o corpo de Maria e, conseqüentemente, invade o território de e que é Maria. Ao mesmo tempo em que Bernardo tenta estancar a aproximação entre Maria e Tony, o personagem Chino, outro integrante do grupo Sharks, ascende como pretendente desejável para Maria.

Este personagem é apresentado para a protagonista através do próprio irmão com a intenção de aproximá-los. Neste plano de práticas há saberes marcados por colonialidades que modulam controles finos e rápidos de comunidades e territórios que operam sobre os corpos por meio da gerência sexista, ligada ao dispositivo de confissão do fazer falar e ver.

Portanto, se a posição do homem branco heterossexual de classe média urbana foi construída, historicamente, como a posição de sujeito ou a identidade referência, segue-se que serão diferentes todas as identidades que não correspondam a esta ou que desta se afastem. A posição normal é, de algum modo, onipresente, sempre presumida, e isso a torna, paradoxalmente, invisível. Não é preciso mencioná-la. Marcadas serão as identidades que dela diferirem (LOURO, 2008, p. 22).

Na produção de 1961, não há um desenvolvimento satisfatório sobre o conflito de Chino, porém, no longa-metragem de 2021, Chino se mostra como um homem que também compartilha da visão paternalista e colonizadora patriarcal de Bernardo ao saber que Maria está se relacionando com Tony, homem que não é porto-riquenho e que faz parte de um grupo que deseja ver a comunidade de Chino expulsa dos EUA. As práticas de gestão da vida na biopolítica, segundo Foucault (1988) estão ligadas ao dispositivo da sexualidade, fabricando performances de gênero e masculinidades sustentadas por mecanismos racistas de sociedade e de Estado.

No roteiro, Riff é morto por Bernardo que, por sua vez, é assassinado por Tony em meio a um desentendimento. Nas cenas finais do filme de 2021, Chino, como forma de se vingar diante do relacionamento de Maria com Tony, procura por Tony pelas ruas de Manhattan para matá-lo. Com a sua vingança realizada, o que restou dos Jets e dos Sharks se reúne numa espécie de procissão fúnebre sobre o corpo morto de Tony – corpo morto em que Maria reclama por vida, já que o que existia entre ela e o protagonista era amor. A procissão cegue na sequência final do filme pelas ruas escuras de Nova Iorque: um homem morto num conflito por amor, em que a face biopolítica se mostrou pelo dispositivo de sexualidade na interface com o racismo de Estado e de sociedade, ou seja, pela biopolítica. A vingança foi o acontecimento analisador de uma construção da população matável como destituição da cidadania e profanação

do valor de determinados corpos por meio de valorações microfascistas.

Considerações finais

Descolonizar os saberes, os corpos e as relações sociais é descolonizar princípios naturalizados por meio dos quais o conhecimento é construído e as performances de gênero e racistas são acopladas aos sexismos e patriarcados, na história. No cinema, personagens, enredos, fotografia, trilha sonora, iluminação, figurino, cenário e direção são modos artísticos de produzir modos de existências e tecer tramas em perspectivas.

A vida pode ser gerida pelo enquadramento de guerra no filme analisado em modos de ver e dizer que não retratam a realidade e, sim a produzem como caleidoscópio de imagens em velocidade e encadeamento em que o virtual ganha passagem na materialidade das práticas. Profanar o jogo de saber e poder é entrar na trama da política da verdade que está na performance dos corpos, nas relações cotidianas como artifício e artefato da cultura modulando subjetividades insurgentes à moralização e normalização que embasam a gestão biopolítica das populações por meio dos sexismos e patriarcados, matando e deixando morrer em nome da vida.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOTTLIEB, Jack. *West Side Story Guide and Commentary*. 2001. Disponível em: <https://leonardbernstein.com/works/view/9/west-side-story>. Acesso em: 13 jan. 2022.

LOURO, G. L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. In: *Pró-Posições*, Campinas - SP, v. 19, n. 02, p. 17-23, mai./ago. 2008.

Controle e fabulação: considerações a partir dos textos “Controle e devir”, “Sobre as sociedades de controle” e “O que é o ato de criação?”

Jamys Alexandre Ferreiro Santos

Flávio Luiz de Castro Freitas

A proposta do presente artigo é explicitar uma aproximação entre os textos “Controle e devir”, “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle” e “O que é o ato de criação?”, de Deleuze. Para tanto, ter-se-á como fundamentação argumentos de *O que é a filosofia?*, de Deleuze e Guattari, mais especificamente quando os autores associam filosofia, arte e criação.

Diante disso, pressupõe-se que Deleuze desenvolve a ideia que os meios de comunicação exercem o controle daqueles que, de certa forma, também os sustentam e, em contraposição, deve haver um exercício muito particular do audiovisual: o ato de fabular. A fabulação é exercida na literatura ou em qualquer outro exercício de criação artística, mas é na atividade cinematográfica, podendo se estender a qualquer outro recurso audiovisual, que consegue se tornar uma atividade mais evidente na atualidade.

A ação de fabular, além de forjar passos significativos, os manipula para agirem de maneira contrária, ou seja, ela mantém velhas dicotomias, do tipo “bom” e “mau”, como engrenagens que impedem a reflexão diante das transformações teóricas e práticas que passa nossa era. Então, “tomando de assalto” os próprios meios de comunicação, a filosofia sempre semeia novos planos que limitam a entrada pela “porta da frente” de diversas mídias, pois ela desenvolve a produção de linhas intensivas que permitem o exercício da criação artística e conceitual.

Sociedades de Controle

“Controle e devir” é uma entrevista de Deleuze dada a Toni Negri, originalmente publicada na primeira edição de *Futur Antérieur*, em 1990. Nessa entrevista é importante entender como Deleuze destaca as questões referente ao controle. Segundo ele, Foucault via o indivíduo oscilar entre espaços fechados, constituídos por meio de famílias, escolas, fábricas, hospitais e prisões, e os autores, tanto Foucault quanto Deleuze, entendiam que esses espaços eram – e ainda são – meios de confinamento que sucederam às sociedades de soberania. Contudo, Foucault não acreditava que essas sociedades disciplinares, assim as intitulava, fossem eternas, mas, para além disso, afirmava que entrávamos em um novo tipo de sociedade: as sociedades de controle. (DELEUZE, 2013a, p. 219-220)

Na verdade, o que está explícito é que as sociedades de controle integram a realidade atual, pois “pode-se fazer corresponder um tipo de máquina: as máquinas simples ou dinâmicas para as sociedades de soberania, as máquinas

energéticas para as de disciplina, as cibernéticas e os computadores para as sociedades de controle.” (DELEUZE, 2013a, p. 220) Por isso é importante apreender os agenciamentos coletivos que essas máquinas fazem parte, e não apontar para às causas e aos porquês que os sujeitos são compostos ou compõem essas máquinas.

Nos dias atuais, essa rede de controle está não somente ampliada, porém invisível, mas também aceita por todos os envolvidos em um universo estritamente virtual. Os espaços fechados agora permanecem na ilusão cotidiana de uma abertura dialógica e aprofundamento prévio diante da informação, onde aprofundamento conceitual e até afetivo é confundido com o bem notar e o bem fazer.

Essa proposta é também expressa em “*Post-scriptum sobre as sociedades de controle*”, texto presente no último tópico do livro *Conversações* e publicado, originalmente, em *L’Autre Journal*, nº 1, em maio de 1990, mesmo ano de publicação do próprio livro *Conversações*. O escrito reserva considerações sobre as sociedades de controle em três vias: origem e desenvolvimento das sociedades disciplinares, argumentadas primeiramente por Foucault; a lógica de como se deu essa transformação, ou seja, a passagem da disciplina ao controle e, por fim, os mecanismos e os programas que ainda as sustentam.

Partindo das sociedades disciplinares, entende-se que elas se constituem como “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2014, p. 135) sendo, assim,

chamadas de disciplinas. É o nascimento de um corpo assentado na obediência e na utilidade. Corpos submissos, dóceis que aceitam suas energias e potencialidades, elementos para uma sujeição restrita.

Deleuze (2013b, p. 224) afirma que ainda existe, por toda parte, sociedades disciplinares – escolas, indústrias, exércitos, hospitais –, além do mais, completa que é possível se deparar com outros tipos de sociedades. Ele remete a ideia “controle”, cunhada por William Burroughs, designando-a como um “novo monstro”¹ e, nessa esteira, Foucault reconhece que uma sociedade de controle não é projeto ou panorama de um futuro distante.

Sem que seja destituído um regime mais duro ou mais tolerável, enfrentam-se as liberações, e as sujeições que a cada nova manifestação com fins no exercício da liberdade, fazem surgir novos mecanismos de controle que contrastam aos conflitos de confinamento. Naquelas sociedades de disciplina

1 Burroughs, afirma que as máquinas e seus procedimentos objetivam o controle da mente, como a lavagem cerebral, lobotomia, drogas psicotrópicas e complementa seu raciocínio, iniciando seu texto *The Limits of Control*, afirmando que não existe controle maior que sugestões, persuasões e pedidos, pois nenhuma das máquinas de controle operam sem palavras. Sem elas, qualquer máquina que confia apenas nas forças externas, em seu aspecto físico, encontrará limites para exercer o controle. O autor segue informando que o controle precisa de tempo para se intensificar, contudo deve evitar o seu máximo poderio, em todas as circunstâncias, pois ao criar elementos que lhe contradigam, poupando seu total domínio em toda realidade, ele apresentará contradições e possibilidades de erros que ele mesmo possa corrigir. Não menos importante, Burroughs ainda finaliza dizendo que se deve delimitar toda a pesquisa ao escrutínio público, uma típica votação, bem como não deve haver uma pesquisa ultrassecreta. (BURROUGHS, 1978, p. 38)

“não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço, sendo esse os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que um deformador universal.” (DELEUZE, 2013b, p. 225-6)

Diante dessas representações entende-se que antigas sociedades manejavam alavancas, relógios, roldanas e as sociedades disciplinares, máquinas energéticas. Assim, confundindo-se com uma revolução tecnológica, sendo uma mutação do próprio capitalismo ou vice versa, “as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus” (DELEUZE, 2013b, p. 227). Dando continuidade:

[...] Até a arte abandonou os espaços fechados para entrar nos circuitos abertos do banco. As conquistas de mercado se fazem por tomada de controle e não mais por formação de disciplina, por fixação de cotações mais do que por redução de custos, por transformação do produto mais do que por especialização da produção. A corrupção ganha aí uma nova potência. O serviço de vendas tornou-se o centro ou a “alma” da empresa. Informam-nos que as empresas têm uma alma, o que é efetivamente a notícia mais terrificante do mundo. O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores. (DELEUZE, 2013b, p. 228)

Então, é notória a proposta que as concepções de sociedades disciplinares e sociedades de controle não são somente um fluxo histórico contínuo, mas estruturas que se sustentaram através de poderes, disciplinas e confinamentos gerados por instituições e novas redes de informação. O impacto gerado pelos meios de comunicação na nossa contemporaneidade é desenvolvido pela invisibilidade e, assim, os padrões de comportamento, coletivos ou não, estão cada vez mais aceitáveis convenientemente.

Filosofia, Ciência e Arte

Em *O que é a filosofia?*, de 1991, última publicação em vida de Deleuze e, também, em conjunto com Félix Guattari, está uma completa descrição da relação entre conceito, plano de imanência e personagens conceituais, elementos fundamentais para a concepção de criação conceitual a partir da filosofia de Deleuze. Na verdade, os argumentos que compõem esse texto, são considerados os mais maduros de sua filosofia, conseguindo contemplar distintas fases da filosofia da diferença desse autor.

Um conceito é formado por componentes singulares e inseparáveis vindo de outros conceitos. Eles acumulam-se, coincidem-se e, não sendo uma formação discursiva, não é necessariamente uma enunciação, ou melhor, existem diferenças entre enunciações filosóficas e enunciações científicas. O conceito é o conhecimento de si e de seu acontecimento, não de seus estados de coisas, mas se destaca de seus estados de coisas. Assim, o “conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Os conceitos, neste sentido,

pertencem de pleno direito à filosofia, porque é ela que os cria, e não cessa de criá-los”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 42)

O plano de imanência não existe sem o conceito e o conceito não existe sem o plano. Embora correlatos, não devem ser confundidos, pois, como dito, a filosofia se inicia com a criação de conceitos e o plano de imanência recebe o estatuto de pré-filosófico. “Ele é pressuposto, não de maneira pela qual um conceito pode remeter a outros, mas pela qual os conceitos remetem eles mesmos a uma compreensão não conceitual” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 51).

Os conceitos necessitam povoar esse “deserto movente”, a “agitação calma do mar”, não como programa, projeto, um meio, mas se trata de sua terra, sua fundação, seu crivo. Nesse ambiente, deparamo-nos com os personagens conceituais. O personagem conceitual “não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 78) Não são as personificações abstratas dos filósofos, mas os filósofos são as idiossincrasias do personagens conceituais, a exemplo do Sócrates de Platão ou o Dionísio de Nietzsche.

Diante disso, a importância dos personagens conceituais e do plano de imanência são fundamentais para compreender a formação do pensamento filosófico para Deleuze e Guattari, mesmo que apresentados tardiamente em *O que é a filosofia?* Isso demonstra que o desenvolvimento da formação conceitual necessita não somente da história da filosofia, mas de outros

campos ou blocos do pensamento que envolvem a arte e a ciência.

Seguindo essa linha de pensamento, Deleuze complementa: “Se digo, vocês que fazem cinema, o que é que vocês fazem? O que vocês inventam não são conceitos – não é assunto de vocês –, mas blocos de movimentos/duração. Caso se fabrique um bloco de movimentos/duração, talvez se esteja fazendo cinema”. (DELEUZE, 2016, p. 334) Assim, tanto a filosofia quanto a arte, bem como a ciência, não se opõem. Cada uma à sua maneira, trazem seus blocos e se imbricam em outros tantos.

Frente a isso, em “um romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento. A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193) A arte não conserva como uma fábrica ou uma indústria que armazenam substâncias para torná-la durável, mas a coisa independe de seu criador e conservando blocos de sensações, cria e preserva afectos e perceptos.

A arte extrai “o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente”. Ela arranca “o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193), ou seja, cada artista à sua maneira, não nas diferenciações que existem em cada objeto de arte, mas, principalmente, segundo as distinções de cada artista.

Assim, temos que “qualquer um pode falar a qualquer um, se um cineasta pode falar a um homem de ciência, um homem

de ciência pode ter algo a dizer a um filósofo, e inversamente, isso se dá na medida e em função da atividade criadora de cada um” (DELEUZE, 2016, p. 334). A atividade artística, esse “exílio voluntário”, tem algo a nos dizer, bem como diferentes disciplinas apresentam certos limites em suas invenções, funções, invenções de funções, blocos de duração/movimentos, ou seja, o espaço-tempo. Cada uma permeando os elementos que as sustentam.

Não são simplesmente adaptações de uma expressão em prol de outra, de releituras em outras mídias, mas favoráveis transformações que conseguem dialogar tanto em uma área quanto em outra; exprimir-se, potencialmente, por exemplo, tanto na literatura quanto no cinema: “Parece-me evidente que isso se dá porque ele [o ato de criar] tem ideias em cinema que ressoam com o que o romance apresenta como ideias em romance. É aí que são feitos, com frequência, grandes encontros” (DELEUZE, 2016, p. 336)

No texto “Ele foi meu mestre”, escrito em homenagem a Sartre, em 1964, Deleuze propõe “pensar como ato criador”, possuir um “gênio de totalização” impulsionado pela invenção do novo. Ao citar outros, a exemplo de Nietzsche, Deleuze aponta que, ao criar, devemos, semelhantemente, evocar

uma espécie de solidão que permanece como propriamente sua em qualquer circunstância; mas também uma certa agitação, uma certa desordem do mundo, na qual eles surgem e falam. Além do mais, só falam em seu próprio nome, sem “representar” nada; e solicitam presenças brutas no mundo,

potências nuas que de modo algum são “representáveis”. (DELEUZE, 2006, p. 108)

Desse modo, “o que Sartre soube reunir e encarnar para a geração precedente, são as condições de uma *totalização*: aquela em que a política, o imaginário, a sexualidade, o inconsciente, a vontade se reúnem nos direitos da totalidade humana. Hoje nós subsistimos com os membros esparsos.” (DELEUZE, 2006, p. 109, grifos do autor)

Diante disso, demonstramos a importância de buscar os elementos que cada campo de composição necessita, sendo que esses produzirão encontros em outros planos. Para tanto é necessário retomar os campos de criação não só filosóficos, mas também artísticos e científicos porque

[...] o fundo do poço da vergonha foi atingido quando a informática, o marketing, o design, a publicidade, todas as disciplinas da comunicação apoderam-se da própria palavra conceito e disseram: é nosso negócio, somos nós os criativos, nós somos os *conceituadores*! Somos nós os amigos dos conceitos, nós os colocamos em computadores. Informação e criatividade, conceito e empresa: uma abundante bibliografia já... O marketing reteve a ideia de uma certa relação entre o *conceito* e o *acontecimento*; mas eis que o conceito se tornou o conjunto das apresentações de um produto (histórico, científico, artístico, sexual, pragmático), e o acontecimento, a exposição que põe em cena apresentações diversas e a “troca de ideias” à qual supostamente dá lugar. Os únicos acontecimentos são as exposições, e os únicos

conceitos, produtos que se pode vender. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 17, grifos do autor)

No mesmo texto, os autores argumentam sobre a relação do tripé, enciclopédia, pedagogia e formação profissional comercial e que devemos, apressadamente, buscar a segunda, nos impedindo de cair “dos picos do primeiro, no desastre absoluto do terceiro, desastre absoluto para o pensamento, quaisquer que sejam, nem entendido, os benefícios sociais do ponto de vista do capitalismo universal”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 19)

Sobra a fabulação

Uma ideia não é comunicação, transmissão de informação ou propagação de palavras de ordem, pois esse é o sistema de controle, “declarações de polícia”, “comunicados” e “comunicar, [é] dizer o que supostamente podemos, devemos ou somos obrigados a acreditar. Não que necessariamente devemos, mas nos comportamos como se acreditássemos.” (DELEUZE, 2016, p. 339-340)

Contudo, na esteira de Deleuze (2016), a obra de arte age como uma contrainformação, mesmo em países sobre ditadura e/ou nas piores condições de existência, pois ela só existe como contrainformação: armas afetivas que atravessam trincheiras discursivas e se afirmam nos atos de conservação. A contrainformação “devém efetivamente eficaz quando ela é – e ela o é por natureza –, ou devém, ato de resistência. E o ato de resistência não é nem informação nem contrainformação. A

contrainformação só é efetiva quando devém um ato de resistência”. (DELEUZE, 2016, p. 341)

Não é simplesmente estar no mundo, mas se tornar com o mundo, ou melhor, contemplá-lo, tornar-se universo: “*Os afetos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza.*” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 200, grifos do autor)

Nesse movimento, entende-se que a arte resiste, sendo, assim, “o entrelace tão estreito entre o ato de resistência e a obra de arte. Nem todo ato de resistência é uma obra de arte, embora, de uma certa maneira, ela seja um. Nem toda obra de arte é um ato de resistência e, no entanto, de uma certa maneira, ela o é.” (DELEUZE, 2016, p. 342) Então, o ato de resistência para além do humano é a própria arte, conservando-se tanto na forma de luta, ou seja, de resistir, como de existir.

Que entrelace há entre a luta dos homens e a obra de arte? O mais estreito entrelace, e, para mim, o mais misterioso. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando dizia: “Quer saber, o povo está faltando”. O povo está faltando e, ao mesmo tempo, não está. O povo está faltando, isso quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe não é, e nunca será, clara. Não há obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (DELEUZE, 2016, p. 343)

O povo que está faltando ou que está ainda por vir só é reconhecido a partir do incomensurável mergulho no caos. Traçar-lhe planos não para buscar deuses, religiões, mas

encontrar variações infinitas, zonas de indiscernibilidades. A filosofia necessita mergulhar na não-filosofia, assim como a arte na não-arte e a ciência na não-ciência. “Elas não precisam de seu negativo como começo, nem como fim no qual seriam chamadas a desaparecer realizando-se, mas em cada instante de seu devir ou de seu desenvolvimento.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 257)

Essas propostas remetem aos movimentos minoritários e de como se deve visitar e revisar constantemente esses conceitos. Minoria ou maioria não concepções definidas por uma quantidade, mas por modelos: “por exemplo, [a maioria é definida pelo] europeu médio adulto macho habitante das cidades... Ao passo que uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo. Pode-se dizer que a maioria não é ninguém”. Isso expõe que todos têm seu devir minoritário, assim como ele pode desenvolver, abrir, possibilitar “caminhos desconhecidos”. (DELEUZE, 2013a, p. 218)

Contudo, a potencialidade criativa de uma minoria logo não permeará o modelo? Maioria e minoria coexistem, mas não são vividas no mesmo plano, pois, remetendo os conceitos ao argumento em questão, a arte apela para o povo, ela “tem necessidade dele no mais profundo de seu empreendimento, não cabe a ele [o artista] criá-lo e nem o poderia. A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode se ocupar de arte”. (DELEUZE, 2013a, p. 219) Por quê? Por mais que o povo não crie para si, assim como, ao mesmo tempo, não cria a si próprio, ele cria pelos próprio meios. O povo

busca na arte o que até então lhe faltava não de maneira utópica, mas fabulando.

O ato de fabular designa o movimento de constituição de um povo, um ato político a partir de transformações na construção das narrativas literária, histórica e/ou cinematográfica. É a geração de afecções, o desenvolvimento dos devires, o encontro no “entre” das intensidades e, desse modo, se permitir ao encontro dos povos.

Pode-se afirmar que a fabulação é um projeto iniciado por Bergson ao apresentar a atividade da imaginação enquanto um ato de contar histórias com um objetivo social, em outros termos, é o “instinto virtual” desenvolvido pela religião para evitar o perigo de se desviar da linha social. (BRITO, 2017). Nas palavras do autor:

[...] Consideremos então, no domínio vagamente e sem dúvida artificialmente delimitado da “imaginação”, o corte natural que chamamos de fabulação, e vejamos a que ela se pode empregar naturalmente. Dessa função decorrem a novela, o drama, a mitologia com tudo o que a precedeu. Mas nem sempre houve romancistas e dramaturgos, ao passo que a humanidade jamais se privou de religião. É pois, provável que poemas e fantasias de todo gênero tenham vindo por acréscimo aproveitando-se de que o espírito sabia fazer fábulas, mas que a religião era a razão de ser da função fabuladora: em relação à religião, essa faculdade seria efeito, e não causa. Uma necessidade, talvez individual, mas sempre social, acabou por exigir do espírito esse gênero de atividade. Indaguemos que

necessidade foi essa. Deve-se observar que a ficção, quando tem eficácia, é como uma alucinação nascente: ela pode contrariar o juízo e o raciocínio, que são as faculdades propriamente intelectuais. (BERGSON, 1978, p. 90)

Na produção filosófica de Deleuze, agenciada ao cinema, *Cinema 1 – A imagem-movimento* e *Cinema 2 – A imagem-tempo*, ambos de 1985, destacamos uma questão bem particular: o cinema menor ou, mais especificamente, um tema extraído de *Cinema 2*, do capítulo 8, “Cinema, corpo e cérebro, pensamento”, o qual trata da relação entre cinema e política. Então, dessa análise deleuziana, pretende-se, principalmente, argumentar sobre sua concepção do “povo que falta”: de um povo sempre em devir que estava/está escondido por mecanismos de poder e pelos sistemas de maioria.

A taxionomia das imagens ou da relação entre as imagens apresentada nas duas pesquisas sobre o cinema é um tema à parte, pois, ao longo da leitura destas produções, percebe-se a sua imensidade e o critério conceitual deleuziano, mas que não favorece, necessariamente, a pesquisa em questão. Não obstante, àqueles mesmos conceitos entram em constante relação com outras produções deleuzianas e, nesse caso, o estudo filosófico do cinema e até da literatura menor convém a presente pesquisa.

Qual o significado da expressão: “o povo que falta”? Muitas diferenças existem entre o cinema clássico e o moderno, mas, dando ênfase ao nosso interesse, destacamos que, no primeiro caso, “o povo está presente, embora oprimido, enganado, submetido, ainda que cego ou inconsciente”, ou seja, no cinema

soviético e/ou americano “o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato.” (DELEUZE, 2018, p. 313-314) Contudo, alguns fatores comprometeram esse posicionamento:

o surgimento de Hitler, que dava como objeto ao cinema não mais as massas que se tornaram sujeito, mas as massas assujeitadas; o stalinismo, que substituía o unanimismo dos povos pela unidade tirânica de um partido; a decomposição do povo americano, que já não podia acreditar ser o cadinho de povos passados, nem o germe de um povo por vir (até o *neowestern* foi o primeiro a manifestar essa decomposição). Em suma, se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a seguinte base: o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*. (DELEUZE, 2018, p. 314, grifos do autor)

Essa realidade ainda permanecia oculta, velada para os países do Ocidente, mas muitos países ainda colonizados, essa seria a melhor expressão no momento, principalmente na América Latina e na América do Sul, fazem parte desse estado de minoria. O artista dessa localidade “encontra-se diante de um público muitas vezes analfabeto, saturado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de caratê, e é por aí que ele deve passar, é essa matéria que ele precisa trabalhar, para dela extrair os elementos de um povo que ainda falta.” (DELEUZE, 2018, p. 315)

Assim, essa é a realidade para uma nova base, um estado de crise que não deve se direcionar a um povo que já existe, mas inventar um povo, pois “o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou no guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir.” (DELEUZE, 2018, p. 315)

Fabular é uma nova fabricação, criação de novos monumentos que fiquem de pé sozinhos, povos ao pé da transformação, pois estes são interiores ao pensador: sempre em devir, devir-povo. “A fabulação criadora não tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 202)

Deleuze (2018, p. 320) aponta que “a memória do mundo se deposita em cada povo oprimido, e toda a memória do eu se joga em uma crise orgânica. As artérias do povo ao qual pertença, ou o povo de minhas artérias...”. Assim, entendemos que a arte deve fugir da figura “padronizada”, da imagem de ser um “colonizador” e etc., pois por “mais que o autor esteja à margem ou separado de sua comunidade, mais ou menos analfabeta, essa condição o capacita ainda mais para exprimir forças potenciais e, em sua própria solidão, ser um autêntico agente coletivo, um fermento coletivo, um catalisador” (DELEUZE, 2018, p. 321)

O diretor de cinema se vê diante de um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros

lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tonaram entidades impessoais a serviço do colonizador. O autor não deve, portanto, fazer-se etnólogo de seu povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos “senhores”. [...] Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, ou seja, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de “ficcionar” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo rumo a suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo dever. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separaria seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*. (DELEUZE, 2018, p. 321, grifos do autor)

O artista deve agir como criador da verdade. Foge-se de uma mera reprodução, mas emergencialmente se fabula. Deleuze trás fortes inspirações na teoria do falsário tal qual o *Zarathustra*, de Nietzsche, critica os “homens superiores”, os políticos, cientistas e moralistas. Deleuze (2018, p. 217), entendeu “que o ideal de verdade era a ficção mais profunda, no âmago do real, o cinema ainda não havia percebido. Era na ficção que a veracidade da narrativa continuava a se fundar”.

Voltamos ao início do nosso escrito: as nossas capacidades de resistir não estão subsumidas ao controle, mas estão permeando diferentes espaços entre subjetivações e acontecimentos, e mesmo que reduzam e redirecionem nossas

vontades, ainda necessitamos acreditar no mundo: “nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos.” (DELEUZE, 2013a, p. 222)

Desse modo, artistas e filósofos não criam povos, mas invoca-os, inspira-os. “Mas os livros de filosofia e as obras de arte contêm também suas soma inimaginável de sofrimento que faz pressentir o advento de um povo. Eles têm em comum resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 132)

Considerações finais

O artigo teve como proposta relacionar os textos de Deleuze “Controle e devir”, “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle” e “O que é o ato de criação?”, bem como argumentá-los com partes do livro *O que é a filosofia?*, projeto do autor desenvolvido juntamente com Guattari. A partir disso, desenvolveu-se a ideia que o controle é exercido por fluxos e processos de comunicação e mídia, entretanto, é necessário que o audiovisual elabore mecanismos para que procedam pelo procedimento da fabulação.

O exercício de fabular trata-se de criar linhas de fuga diante dos padrões que limitam campos intensivos que, de certa maneira, buscam povos ou elementos sempre por vir. A crise, o transe, o choque possibilitam a fabulação, e os agenciamentos que o exercício do audiovisual pode reunir, ainda é a proposta

mais considerável e, assim, assimilável. Muitos aspectos da literatura, nesse exercício de criação artística, principalmente na atualidade, também podem agir de maneira a aproximar-se do audiovisual.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Trad, Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BRITO, Vanessa. Cinéma et fabulation: politique du récit. In: JEDRZEJEWSKI, Franck; MARTIN, Jean-Clet (Org.) *Deleuze, philosophe des multiplicités*. Paris: L'Harmattan, 2017.

BURROUGHS, William. The Limits of Control. *Revista Semiotext(e)*, vol. III, nº 2. New York, 1978.

DELEUZE, Gilles. Ele foi meu mestre. In: *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953 – 1974)*. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Editora Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. Controle e devir. In: *Conversações (1972-1990)*. 3ª Ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: *Conversações (1972-1990)*. 3ª Ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? In: *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3ª ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42ª ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

Séries televisivas e busca pela atenção discente: um estudo de caso

José Ferreira Junior

Marcelo Seabra Nogueira Mendonça Lima

Sannya Fernanda Nunes Rodrigues

O objetivo deste texto é abrir uma oportunidade para a escuta da docência nas áreas de Filosofia, Educação e Comunicação, em variados níveis escolares, acerca da utilização de meios não convencionais, com intuito de inovar no ferramental didático, sobretudo com o uso dos recursos audiovisuais protagonizados por séries televisivas. Na configuração técnica de abordagem, estabeleceu-se uma comunidade em rede social, porém sem dispensar a segurança do protocolo da exclusão de identidade do participante da investigação, conforme resoluções da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP). Ouviram-se docentes, com abordagem intermediada pelo Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), devidamente assinado.

Este estudo de caso, com foco no potencial didático do enredamento de algumas séries televisivas, olhando-se mais detidamente para a série catalã Merlí, em razão de ela trazer mais explicitamente a problematização sobre o ato de construir o conhecimento, compreende testemunhos acerca da dinâmica

pedagógica com instrumentos didáticos menos afeitos a padrões estabelecidos, iluminando-se o caminho das falas de docentes por meio das categorias de Educomunicação e de Mídia-educação. Os resultados obtidos enumeram alocações sinalizadoras para conflitos que traduzem, implicitamente, disputas pelo poder no âmbito didático-discursivo, mesmo que vistas de modo não necessariamente dicotômicos.

Um tema tabu, mesmo com avanços do debate acadêmico nas duas últimas décadas, é a implementação de ferramentas didáticas inovadoras e tecnologicamente contemporâneas sobretudo no que tange ao trabalho do magistério.

O posicionamento deste artigo é de adesão, moderadamente crítica, à incorporação de recursos didáticos inovadores, mas lançando mão do arcabouço discursivo e interveniente no debate acadêmico: o posicionamento do que se entende por Educomunicação e por Mídia-educação, protagonistas da discussão sobretudo na esfera interdisciplinar.

A ideia é colocar docentes no centro da questão. Empregou-se um pouco mais de ênfase na série Merlí, em um grupo na rede social Facebook. No caso, entrevistados de forma online. Suas falas serão reproduzidas em parte neste artigo. A abordagem leva em conta temas especulativos da Filosofia e das Ciências Humanas em geral, repertório docente rotineiro em sala de aula.

Destaca-se, na condição de pressuposto, que o protagonismo da função docente fica no âmbito do exercício da retórica e da eloquência no magistério, sendo esse ator é quase sempre pouco ouvido nas formações de política de ensino,

ocultando-se de certo modo a disputa pelo poder diretivo didático, algo colocado de maneira implícita nas falas capturadas por esta investigação. O artigo dá evidências de como os docentes participantes demonstraram o grau de envolvimento com as questões acima assinaladas e com os argumentos que implicam a contínua discussão sobre processos educativos.

1 A CONSTRUÇÃO DA PONTE ENTRE PERSPECTIVA EDUCOMUNICACIONAL E PRÁTICA MÍDIA-EDUCATIVA

A questão central, quando se trata de Educomunicação, é que ela deve ser focalizada em ambiente no qual se aborde, necessariamente e desde o início, a valorização do diálogo interdisciplinar. A relação Educação e Comunicação, na chave educacional, é uma manifestação em que o viés comunitário se faz mais presente, com forte oralidade primária (ONG, 1998). Irrompe o paradigma sistêmico, em função de haver o entendimento de que há, no bojo dessa relação, a criação de ecossistemas comunicativos, abertos e criativos – pensamento este com formulações analíticas expressas (SOARES, 2003). Ou seja, quando se trata de definir Educomunicação, o direcionamento é relembrar à etimologia da palavra *comunicar*: agir em comum ou deixar agir o comum (SODRÉ, 2014). É, sobretudo, o ato da partilha.

Há tempos não muito longínquos, esboça-se uma aproximação entre a educação e o universo da comunicação. O tema tem sido abordado por estudiosos dos dois campos.

A escola deixou de ser o único lugar de legitimação do saber, pois existe uma multiplicidade de saberes que circulam por outros canais, difusos e descentralizados. Essa diversificação e difusão do saber, fora da escola, é um dos desafios mais fortes que o mundo da comunicação apresenta ao sistema educacional. (MARTIN-BARBERO, 2000, p. 55).

Para que se trabalhe com a aparente polarização entre Educomunicação (de extração mais comunitária) e Mídia-educação (com identidade em processos e produtos tecnológicos), é prioritário agenciar a interface entre educação e comunicação.

É importante entender que a Educomunicação não é a comunicação em função da educação, como um instrumento. Ou seja: “Do ponto de vista conceitual, a questão mais importante é a integração destes dispositivos técnicos aos processos educacionais e comunicacionais.” (BÉVORT; BELLONI, 2009, p. 1084). Essa intersecção entre comunicação, tecnologia e educação deve ocorrer tanto em nível ontológico, quanto em nível funcional.

Ao tratar do cruzamento disciplinar entre educação e comunicação, tanto Soares (2003) quanto Martín-Barbero (2000), trazem pensamentos que remetem a ir além da sala de aula, explicitados pela ideia de “ecossistemas comunicativos”. Crê-se que o conceito de Ecossistema é nativo da grande área de ciências naturais, porém em uma segmentação maior, mais presente nas subáreas de biologia e ecologia. Ao se fazer um paralelo interdisciplinar entre ecologia, educação e comunicação, pode-

se, então, pensar um “ecossistema comunicativo”, o qual na ótica de Martín-Barbero (2014), é fortemente marcada pela lógica da multiconexão:

[...] nesse novo espaço comunicacional, já não mais tecido de encontros e multidões, mas desconexões, fluxos e redes, onde emergem novas “formas de estar juntos” e outros dispositivos de percepção mediados, num primeiro momento pela televisão, depois, pelo computador e, logo, pela imbricação entre televisão e internet em uma acelerada aliança entre velocidades audiovisuais e informacionais. (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 133).

Um problema se apresenta no plano cotidiano. Paradoxalmente, a postura mais adotada pelos professores, constatada de modo empírico, é proibir, punir e execrar o uso de celular em sala, por exemplo. O problema, ao adotar essa postura, é justamente desligar a escola da realidade dos estudantes, distanciando o ambiente formal de ensino da realidade efetiva dos alunos.

Para Sartori (2010, p. 46), trata-se de adotar a prudência:

[...] preocupar-se com ecossistemas comunicativos em espaços educacionais é levar em conta que a escola é espaço complexo de comunicações, no qual o educador deve considerar o entorno cultural do aluno e seus pares de diálogo - colegas, família, mídia -, para planejar ações que possibilitem a participação, a construção e troca de sentidos. Para tal, é necessário que a escola esteja preparada para enfrentar e

dialogar com percepções de mundo diferentes das que enfrentava décadas atrás.

Um ecossistema comunicacional, portanto, é todo um conjunto social, econômico, técnico e político ocasionado pelas grandes mídias analógicas e digitais. E no que concerne ao ambiente, o papel da Educomunicação é bem definido, sempre em parceria com gestão do processo comunicacional (SOARES, 2003), retirando-se a tecnologia do papel de vilã ou de uma inimiga do processo ensino-aprendizagem:

A educomunicação, assim concebida, absorve seus fundamentos dos tradicionais campos da Educação, da Comunicação e de outros campos das Ciências Sociais, superando, desta forma, as barreiras epistemológicas impostas pela visão iluminista e funcionalista de relações sociais que mantêm os tradicionais campos do saber isolados e incomunicáveis. Trata-se, na verdade, de uma perspectiva de análise e de articulação em permanente construção, levando-se em conta o contínuo processo de mudanças sociais e de avanços tecnológicos pelos quais passa o mundo contemporâneo (SOARES, 2003, p. 25).

Trata-se, com efeito, de compreender a operação comunicacional nos domínios da organização do poder comunitário, sem dúvida um lugar de cidadania e de construção do saber com apreço interdisciplinar (SCHAUN, 2002).

Quanto se coloca em discussão o cerne do que seria Mídia-educação, entretanto, habilita-se uma perspectiva de um outro

ponto de vista, todavia acolhedor da ideia de partilha e com familiaridade nas operações multidisciplinares e interdisciplinares. Há carga maior na diversificação do material didático.

Do ponto de vista da produção de materiais pedagógicos, mediatizar significa definir as formas de apresentação de conteúdo didáticos, previamente selecionados e elaborados, de modo a construir mensagem que potencializam ao máximo as virtudes comunicacionais do meio técnico escolhido no sentido de compor um documento autossuficiente, que possibilite ao estudante realizar sua aprendizagem de modo autônomo e independente (BELLONI, 2005: p. 26).

Com essa visão cuja ênfase é a produção e o consumo midiáticos (mediatizar), em salas de aula presenciais ou não, pode-se partir para a imersão no contexto produtivo de séries, mais precisamente um olhar acerca da migração de seriados da TV aberta para os serviços de streaming, tendência de consumo destas primeiras décadas do século XXI. Há um aproveitamento do que se produz no gênero audiovisual, em escala industrial, mas com efeitos estéticos e potencializadores do debate sobre temas de importância capital para a imersão no temário contemporâneo, com o qual se vive dentro e fora do ambiente escolar.

2 AS SÉRIES TELEVISIVAS: formatos e pretensões qualitativas

A literatura sobre os modos de construção das séries televisivas apresenta pontos de discordância sobre a maneira por intermédio da qual se deve estabelecer uma matriz para a produção crítica acerca dessa espécie do audiovisual

Como regra, as séries baseadas na estratégia da distinção recebem o grosso da atenção da crítica e dos estudos acadêmicos, uma vez que se adequam aos parâmetros gerais de qualidade [...] Em particular, estes críticos tendem a julgar as séries televisivas com base em parâmetros semelhantes aos utilizados na análise do cinema de qualidade. Isto leva a que o foco tenda a recair sempre sobre determinados objetos em detrimento de outros [...] No caso das séries televisivas, o que as análises de foco cinematográfico frequentemente deixam de lado é a dimensão da serialidade propriamente dita. (ALBUQUERQUE; MEIMARIDIS, 2016, p. 161-162).

O diálogo empreendido, pelos autores acima citados, tem como foco, entre outros, o autor do livro *Televisão levada a sério*, Arlindo Machado (2000), cuja obra empreende uma narrativa com intuito de valorização das peças televisivas de notória qualidade e até mesmo daquelas populares que, de modo lateral, induzem à reflexão crítica.

No caso da série *Merlí*, por exemplo, salta aos olhos que ela se inspirou em produções anteriores e bem-sucedidas de ficcionalizar o ambiente da escola. A obra cinematográfica *Sociedade dos poetas mortos*, do diretor Peter Wein, dos anos 1990, é bem emblemática desse segmento.

Merlí foi idealizada por Héctor Lozano. A série foi exclusivamente produzida pelo canal TV3, tendo como idioma original o catalão. Possui um todo de 40 episódios divididos em três temporadas, tendo tido sua primeira veiculação no dia 14 de setembro de 2015, alcançando uma notória audiência de 17,7% de *share*, algo como um todo de 566.000 telespectadores sintonizados. Desde sua primeira veiculação até a última, em 15 de janeiro de 2018, a série preservava a liderança de audiência na faixa de horário em que era veiculada.

Merlí Bergeron possui quase todos os estereótipos (serialidades vistas acima) do professor rebelde da área de humanas. São clichês usuais e, a cada episódio, ele ministra uma aula sobre algum filósofo, assunto com conexão ao cotidiano do corpo docente e discente de uma escola catalã.

Torna-se relevante mencionar, ainda, o aspecto emocional do seriado, na perspectiva da busca pelo afeto, já dimensionada pela literatura corrente: “é importante destacar que a dimensão emocional se configura como uma das dimensões humanas, relacionada de forma integrada com as demais” (POSSEBON, POSSEBON, 2020, p. 171).

Numa perspectiva Educomunicacional, e também Mídia-educativa, a questão mais central é saber como a recepção e os efeitos dos temas abordados pela série podem servir de “mote” para alavancar debates e oportunizar situações nas quais o diálogo mediado pela trama não seja nem algo simplificador e nem “modelo” de ferramenta pedagógica. Abre-se uma vereda para explorar os temários à margem da trama central que levam ao universo juvenil, temperado com, reconhecidamente, a

inevitável sumarização do repertório do filósofo em tela em cada episódio e o arcabouço de situações triviais comuns a qualquer ficção seriada.

3 MERLÍ E DEMAIS SÉRIES NA ESCUTA ANALÍTICA DE DOCENTES: a voz da observação experiencial

É inegável o apelo, pelo menos em alguns casos, a questões de natureza filosófica e educacional nos seriados televisivos. Enquanto a série adiciona à alegoria para diluir os ensinamentos filosóficos, outra aproximação possível com relação a personagens é o conceito de arquétipo.

Os episódios da série Merlí, por exemplo, têm todos os perfis comuns às salas convencionais de aula: rebeldes, *nerds*, artistas, destacando-se um sereno, mas sem deixar de ser comovente, tratamento para os casos de *bullying* e de discriminação sexual.

Nessa perspectiva, orientada pelas tipologias de personagens, foi direcionado o trabalho de campo com docentes de Filosofia, Comunicação e Pedagogia, do ambiente educacional maranhense, cujos perfis são detalhados a seguir.

Para que não houvesse uma esquivia metodológica, foi agenciado na forma de apoio e amparo procedimental o conceito de netnografia, cuja importância se coloca porque incorpora a tradição de abordagens com larga aceitação, tratando-se, pois, de “pesquisa observacional participante baseada em trabalho de campo online.” (KOZINETS, 2014, p. 61-62).

Segue a lista dos participantes da investigação:

Quadro – Apresentação da amostra

NOME TÉCNICO	ÁREA	PERFIL
ENTREVISTADO COM01	Comunicação, jornalismo, audiovisual e educomunicação	Docente do ensino superior na área de comunicação (privado), pesquisa e estuda temas referente métodos de entrevista, fundamentos de audiovisual, roteiro e mídias na educação.
ENTREVISTADO COM02	Comunicação, publicidade, radiodifusão e marketing.	Docente do ensino superior na área de comunicação (privado), pesquisa temas com foco nas suas disciplinas como semiótica, produção audiovisual, ética e legislação publicitária.
ENTREVISTADO COM03	Comunicação, fotografia e artes visuais	Docente em cursos livres de fotografia, cinema e audiovisual, pesquisa as influências tecnológicas no processo de produção e fruição da linguagem fotográfica
ENTREVISTADO FIL01	Ciências Sociais e filosofia	Docente no ensino médio (público e privado), responsável por disciplinas como Filosofia, Sociologia, História e Geografia
ENTREVISTADO FIL02	Filosofia, direito e cultura e sociedade	Docente no ensino superior (público) na área de Ciência e

		Tecnologia, tem como principal interesse filosofia política, da tecnologia, das artes e, também, Nietzsche e contemporaneidade
ENTREVISTADO FILO3	Filosofia, história, direito e agenciamento cultural	Docente no ensino superior na área de filosofia (público), estuda filosofia contemporânea com ênfase nos pensamentos de Nietzsche
ENTREVISTADO FILO4	Filosofia, filosofia das psicologias e psicanálise	Docente no ensino superior na área de filosofia (público), estuda temas como teoria da afetividade, história do cinema, teoria da música e cyber cultura
ENTREVISTADO FILO5	Filosofia e direito	Docente no ensino superior na área de filosofia e direito (privado), estuda temas como teoria do conhecimento, filosofia do direito e ontologia política, estuda muito sobre Heidegger.
ENTREVISTADO FILO6	Filosofia, letras, metodologia científica, filosofia da cultura, linguagens e literatura brasileira	Docente de português e filosofia (público), atualmente trabalha mais com letras, pesquisando romances de escritoras como Conceição Evaristo

<p>ENTREVISTADO FIL07</p>	<p>Filosofia, teologia, história da filosofia, metodologia científica, estética, epistemologia e antropologia filosófica</p>	<p>Docente na área de filosofia (ensino médio, superior, rede pública e privada), estuda temas como felicidade, amor e política na ótica de Nietzsche, Maquiavel e Wittgeinstein.</p>
<p>ENTREVISTADO FIL08</p>	<p>Filosofia, cultura e sociedade, iluminismo, filosofia da história, ética e política, pensamento kantiano</p>	<p>Docente na área de filosofia no ensino superior (privado), centra suas pesquisas principalmente em Kant em diálogo com diversas áreas: política, crítica, estética, ética, religião e educação</p>
<p>ENTREVISTADO FIL09</p>	<p>Filosofia da mente, filosofia Moderna e Contemporânea e Jornalismo</p>	<p>Docente em rede pública (nível médio) e privada (cursinho pré-vestibular), aprovado em concurso para dar aula em universidade pública, porém aguardando convocação. Estuda temas como teorias da comunicação, filosofia da mente e filosofia moderna e contemporânea.</p>
<p>ENTREVISTADO PED01</p>	<p>Pedagogia, magistério, letras e educação infantil</p>	<p>Docente no ensino infantil e médio (público), tem conhecimento de temas como neurociência,</p>

		literatura e aquisição da linguagem (escrita e oral), educação e linguística
ENTREVISTADO PED 02	Pedagogia, letras, produção textual, formação docente, alfabetização infantil e adulta	Docente no ensino infantil, médio e fundamental (público, municipal), trabalha com formação de docentes e alfabetização infantil e adulta, estuda temas como ciência e tecnologia, produção de textos e arte-educação
ENTREVISTADO PED03	Letras, pedagogia, análise literária, estudos culturais,	Pesquisadora na área de letras e cultura, estuda temas como representação do Brasil em literatura estrangeira.

Fonte: Dados da pesquisa (2019)

Percebe-se, com as análises de falas de docentes, que há um ponto em comum entre as três áreas entrevistadas: a necessidade de trazer o ensino da filosofia para o cotidiano dos discentes, independentemente do nível escolar sobre o qual recaia o estudo. Trata-se da maneira pela qual atuam os profissionais da educação quando se refere ao ensino de filosofia, extensivo a outros saberes disciplinares de natureza especulativa e conceitual:

A filosofia ainda é pensada de maneira elitista no nosso país, moramos em um lugar onde não se tem a

cultura de pensar filosoficamente e infelizmente muitos acreditam que essa ainda é uma atividade para poucos. (ENTREVISTADO FIL06).

Lembro que na minha época no curso de Filosofia o curso apesar de ser licenciatura plena, tinha a estrutura curricular de bacharelado. Lembro que muitos alunos e professores estigmatizavam tudo da professora Chauí, pois acreditavam que ela popularizava demais o fazer filosófico. Muitos que estão dentro da academia ainda pensam da mesma forma, não conseguem ultrapassar o discurso acadêmico de autoridade. (ENTREVISTADO FIL06).

Existem alguns vícios como a utilização de um vocabulário acadêmico pouco comum aos neófitos, professores que provoca distância entre professor e aluno. (ENTREVISTADO FIL07).

Nesse sentido, surgem algumas iniciativas que buscam diluir a tradição filosófica em pequenas doses para traduzir conceitos mais áridos. Na esteira dessas iniciativas, ENTREVISTADO FIL01 apresenta alguns tipos de recursos didáticos:

Há alguns anos li o livro Matrix e a Filosofia de William Irwin, professor universitário americano que hoje é editor de uma coletânea Cultura Pop e a Filosofia. Essa coletânea busca relacionar, de maneira pedagógica, o conhecimento filosófico com filmes, séries e músicas. Possuo muitos destes livros que abordam temáticas como X-Men, Simpsons, Star

Wars, Game of Thrones, Beatles, The Walking Dead, etc. (ENTREVISTADO FIL01).

A partir dos anos 2000, acelerou-se a utilização de séries televisivas na condição de ferramenta de apoio para um cotejo mais próximo do dia a dia; sem, contudo, se renunciar ao rigor e à complexidade do temário conceitual. Desta forma, ao perguntar aos docentes sobre o uso da série Merlí como ferramenta pedagógica, estes responderam, conforme trechos abaixo:

A série pode ajudar a filosofia para os jovens, que, às vezes, julgam-na de forma errada, como se fosse sem importância. (ENTREVISTADO COM01).

A série nos mostra a filosofia para além do conteúdo acadêmico, e tenta contextualizar os dramas adolescentes a cada filósofo tema do episódio e isso é bastante interessante para que a filosofia saia da sala de aula. (ENTREVISTADO FIL03).

A série Merlí, tendo uma trama tão bem estruturada e envolvente, faz com que os discentes tenham interesse pela película e como consequência o docente pode provocar o despertar do pensamento crítico dos discentes, propondo discussões e debates a partir dos episódios. (ENTREVISTADO COM02).

Gosto da iniciativa da série, dos produtores, acho brilhante e é importante se tocar nesse assunto, pois creio na preocupação de quem produz a série de levar esses escritos e pensamentos para o maior

número de pessoas possíveis. (ENTREVISTADO FIL05).

Nesse sentido, o papel da série é em tornar público, naturalizar e democratizar esses conceitos que estão cada vez mais sendo esquecidos. Tornar comum os fundamentos da sociedade, os pensamentos que nos orientam. (ENTREVISTADO FIL05).

[...]. De forma a aproximá-los da realidade vivida pelos alunos, ou seja, a série tem esse aspecto positivo, de apresentar os temas discutidos pela filosofia, mesmo quando tratados a partir da perspectiva de filósofos antigos ou modernos, de forma atual, pois Merlí é o professor que procura se inserir na realidade do aluno e usa a filosofia como meio de conexão para isso, ou seja, ele consegue dar vida a conceitos que a princípio poderiam passar sem uma relação possível com a contemporaneidade (ENTREVISTADO FIL08).

Acredito que muitas pessoas que assistiram essa série tiveram curiosidade e foram estimuladas a procurar os filósofos apresentados por ela. (ENTREVISTADO PED01).

No diapasão proposto por docentes ouvidos nesta investigação, algumas falas dos entrevistados a respeito das possíveis intersecções entre mídia, entretenimento e educação são sugestivas de certa abertura para a recepção de saberes construídos fora da formalidade hegemônica:

Entre as discussões teóricas, precisamos atravessar o contato com produtos audiovisuais, então sempre levo muitas fotografias, muitos frames isolados, para demonstrar o que estou dizendo. Se falo de plano médio, levo imagens mostrando o que busco dizer. (ENTREVISTADO COM01).

É preciso sempre trazer a teoria, a prática, e exemplos para situar melhor o aluno que ainda não é familiar com os conceitos. Na medida do possível, tento conciliar as discussões junto dos produtos para analisar – curtas, séries, cenas isoladas, enfim. (ENTREVISTADO COM01).

Hoje, trabalho inúmeros assuntos de diferentes disciplinas que leciono através da assim chamada cultura pop. Apenas para citar alguns exemplos, trabalho o conceito do *Übermensch* de Nietzsche a partir de *Curtindo a Vida Adoidado*, *Africanidades* a partir do filme *Pantera Negra*, feminismo a partir de *Mulher-Maravilha* e por aí vai. (ENTREVISTADO FIL01).

Instrumentalizar a prática pedagógica a partir desse tipo de evento é de grande importância. (ENTREVISTADO FIL01).

O que precisamos é aprender a usar esses recursos em favor da humanidade e não do capital. Penso que essa seja uma ferramenta útil principalmente no processo de educação formal, esse tipo de plataforma consegue

atingir um público muito grande, de faixas etárias distintas. (ENTREVISTADO FIL06).

É claro que há uma linha muito tênue entre usar o recurso para explorar um determinado conteúdo e a banalização do mesmo, por isso é preciso cuidado, estratégia e sistematização ao usar esses recursos midiáticos. Até porque a mídia é também um braço de poder hoje. Penso que essa seja uma apropriação necessária, porém precisa ser pensada de maneira cuidadosa. (ENTREVISTADO FIL06).

Nesse sentido, Moran (1998, p. 88) sinaliza que “[...] educar é procurar chegar ao aluno por todos os caminhos possíveis: pela experiência, pela imagem, pelo som, pela apresentação (dramatizações, simulações), pela multimídia.” Então, a incorporação de tais recursos pode ser útil, justamente por apresentar estímulos por meio de imagem e som, podendo-se constituir numa experiência benéfica de aprendizado.

Há um agenciamento sem dúvida, com a incorporação das mídias, mais facilitado no horizonte da prática pedagógica: “[...] a relação com a mídia eletrônica é prazerosa e sedutora, mesmo durante o período escolar, a mídia mostra o mundo de outra forma, mais fácil, agradável. A mídia continua educando como contraposto à educação convencional, educa enquanto entretém.” (MORAN; MASETTO; BEHRENS, 2000, p. 6).

Na sequência, apresentam-se reflexões segmentadas para as narrativas seriadas em específico, sendo que, em algumas falas, os entrevistados apresentaram exemplos da dimensão pedagógica e potencialidades das séries:

Vou lhe dar um exemplo: aquela série *The Newsroom* que pensa um pouco sobre o mundo do telejornalismo, é uma série muito interessante e nela percebemos um esforço para incluir muitos aspectos que são próprios do fazer jornalístico e quem já teve contato com redação, jornal impresso, entende que existem muitas situações específicas do meio, e acaba por compreender o que é abordado na série, estabelecendo esse diálogo com um público muito específico (ENTREVISTADO COM01).

Só para citar um exemplo, hoje há todo um debate sobre o racismo que ganhou grande impulso a partir de séries como *Cara Gente Branca* e *Olhos Que Condenam*. Vejo que séries que abordam temas sensíveis como racismo, homofobia, sexualidade são hoje fundamentais para a capilarização social deste tipo de debate. (ENTREVISTADO FIL01).

Eu e minha parceira (ambas temos turmas de 5 anos) optamos pelo uso de uma série de animação brasileira chamada “*Juro que vi*”. O tema é o folclore brasileiro e a cada episódio (são 5 no total) um mito é abordado. As rodas de conversas, tão caras à Educação Infantil (e que acabam por se perder na burocratização como já falei anteriormente, infelizmente), acabam por se tornar espaço para reflexão dessas animações. Para exemplificar, utilizamos o vídeo que trata do Curupira para discutir sobre o respeito à natureza e sobre quais ações cada um toma na preservação e no respeito às outras formas de vida. Sobre isso, tem uma cena em que o Curupira traz de volta à vida um tatu morto por um caçador. A cena causa tal empatia que as

crianças vibraram muito nessa hora, aplaudiram e ovacionaram. Foi bem emocionante... (ENTREVISTADO PED02).

Sugiro a série Rita, também; dá para fazer várias associações entre as séries. Essa é dinamarquesa. A protagonista também é professora, foge às convenções, também tem um filho homossexual e dá para questionar as formas de lidar com várias situações, tanto familiares quanto escolares, comparando ambas as séries. Inclusive aspectos culturais, mesmo em se tratando de dois países europeus. (ENTREVISTADO PED02).

Há um episódio da série A vida como ela é, de Nelson Rodrigues, que utilizo em sala para trabalhar um pouco a questão cultural da conquista, a linguagem, inclusive corporal, do conquistador etc. Mas em nenhum caso acompanhamos as questões temáticas da série, utilizamos somente um fragmento ou um capítulo que nos interessa por alguma questão linguística (e cultural). (ENTREVISTADO PED03).

Vejo que hoje as séries ocupam um espaço significativo na elaboração do imaginário. Inúmeros temas filosóficos e sociais ganham uma relevância no debate público justamente porque são abordados em séries televisivas. (ENTREVISTADO FIL01).

Acredito que sim, as séries podem servir de estímulo para pensar criticamente, pois por meio delas podemos buscar exemplos para pensar a realidade. (ENTREVISTADO FIL03).

De um ponto de vista imediato, as séries nos oferecem um espelho tanto individual, quanto social

acerca das ações e práticas humanas. Todavia, de maneira mais sofisticada, estamos diante de uma mudança na perspectiva do processo de “assistir”, visto que a experiência ganha contornos mais expressivos de individualidade (o caso dos mobiles). (ENTREVISTADO FIL04).

Seria fantástico se elas efetivamente conseguissem ao mesmo tempo entreter, pois estamos na era do entretenimento, não há como se fugir disso, mas para além do entretenimento visassem o pensamento crítico e não de um modo arrogante, maçante ou hermético, mas a partir das peculiaridades nossas de cada dia, isto é, contextualizando. Alcançaria, sem dúvida, com relativa facilidade seu objetivo. (ENTREVISTADO FIL08).

Como as séries estão na moda atualmente, é um recurso riquíssimo para o professor levar para a sala de aula. Primeiro porque é do interesse dos estudantes e isto promove uma identificação por parte do professor com os estudantes. Além disso tornaria as aulas mais excitantes e participativas. (ENTREVISTADO PED01).

No caso do uso das séries, volto a dizer que nem sempre é uma estrada em linha reta, principalmente porque essas séries, são feitas por um grupo corporativo que detém o capital, são produzidas para um interlocutor e possuem uma intenção discursiva e com uma base ideológica. No caso das séries enquanto recurso pedagógico é preciso redobrar o cuidado, pois há ali um atravessamento de vários discursos, tem o discurso filosófico, o de quem elabora o roteiro, e tem o terceiro que é o de quem vai

utilizar na sala de aula. Esses atravessamentos precisam ser considerados. (ENTREVISTADO FIL06).

Extraí-se dos testemunhos docentes uma carga experiencial relevante que vai muito além de uma escuta, porventura, generosa. Trata-se da voz, silenciada quase sempre, de quem precisa traduzir abstração e conceitos especulativos no âmbito da sala de aula, lugar onde, muitas vezes, há pouco conforto para exercício intelectual desligado da “vida real”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mapeamento de vozes e de pontos de vista é um desenho de como lidar com uma prática experimental de semear a informação e suscitar o debate, gerando calor e, sobretudo, luz; conseqüentemente, pavimentando o caminho para a construção do conhecimento com viés crítico, reflexivo e, devidamente, traduzível para multiplataformas da atualidade.

As manifestações verbalizadas por docentes, conforme dados extraídos da pesquisa, com foco mais fortemente aquelas ligadas à série Merlí, mas não somente a ela, formam um conjunto de ferramentas potencializadoras do desenvolvimento da postura cidadã e crítica.

As expressões opinativas vão ao encontro das matrizes teóricas com quais se trabalhou: a Educomunicação e Mídia-educação. Há relevo para a abordagem comunitária da educação, contudo os recursos midiáticos podem conviver com

o princípio da partilha, sem maiores embaraços e sem viés excludente.

A consequência, mais visível desta investigação, é o fato de se constatar, na esfera educacional, um deslocamento dos procedimentos metodológicos para outros lugares, conduzidos por dispositivos técnicos e atores sociais sem tanta visibilidade. Portanto, a resistência a outros formatos didático-pedagógicos, sem que se abdique dos tradicionalmente existentes, precisa ser estudada no domínio das camadas de poder decisório no que tange ao universo da educação.

As vozes, excluídas desse debate em grande medida, tiveram um canal para manifestação, mesmo com limitações decorrentes desse tipo de trabalho acadêmico.

REFERÊNCIAS

ALBUQUEURQUE, Afonso de; MEIMARIDIS, Melina. Dissecando fórmulas narrativas: drama profissional e melodrama nas séries médicas. *Revista Fronteiras*. São Leopoldo, v. 18, n. 2, p. 158-169, 2016. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2016.182.05/5494>. Acesso em: 30 out. 2020.

BELLONI, Maria Luiza. *O que é mídia-educação*. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

BÉVORT, Evelyne; BELLONI, Maria Luiza. Mídia-educação: conceitos, história e perspectivas. *Educação & Sociedade*. Campinas, SP, v. 30, n. 109, p. 1081-1102, set./dez. 2009.

KOZINETS, Robert. V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso, 2014.

MACHADO, Arlindo. *Televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC-SP, 2000.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Desafios culturais da Comunicação à educação. *Comunicação & educação*. São Paulo, n. 18, p. 51-61, jul/ago, 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36920/39642>. Acesso em: 29 out. 2020.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *A comunicação na educação*. Tradução: Maria Immacolata Vassallo Lopes e Dafne Melo. São Paulo: Contexto, 2014.

MORAN, José Manuel. *Salto para o Futuro: TV e informática na educação*. Brasília: MEC, 1998.

MORAN, José Manuel; MASETTO, Marcos T.; BEHRENS, Marilda Aparecida. *Novas tecnologias e mediação pedagógica*. Campinas: Papirus, 2000.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

POSSEBON, Elisa Pereira Gonçalves; POSSEBON, Fabrício. Descobrir o afeto: uma proposta de educação emocional na escola. *Revista Contexto & Educação*, v. 35, n. 110, p. 163-186. 2020. Disponível: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contexto/educacao/issue/view/230>. Acesso 5 jul. 2021.

SARTORI, Ademilde Silveira. Educação e sua relação com a escola: a promoção de ecossistemas comunicativos e a aprendizagem distraída. *Comunicação Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 7. n. 19, p. 33-48, jul. 2010. Disponível em:

<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/193/191>. Acesso em: 30 out. 2020.

SCHAUN, Angela. *Educomunicação: reflexões e princípios*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SODRÉ, Muniz. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2014.

SOARES, Ismar de Oliveira. *Caminhos da Educomunicação*. São Paulo: Editora Salesiana, 2003.

Mito e classificação social¹

José Manuel Losada
Tradução de Wanderson Lima

I

Do mesmo modo que as sociedades das quais fazem parte, os mitos também estão estratificados. A mitocrítica deve considerar a classificação social do contexto sócio-histórico em que surge cada mito. Através de uma análise do mito de Don Juan, podemos evidenciar a diferença social existente entre o emissor do mito e seu receptor, entre o personagem mítico e os demais personagens.

II

Entre as inumeráveis dimensões do mito, encontra-se a social. Todo mito – também o literário – desenvolve-se na sociedade. A relação entre mito e sociedade admite também diversos enfoques. Aqui me limitarei a um deles: o mito não é alheio à “classe” social, ao estamento (termo do Antigo Regime) ou, falando com maior propriedade, ao grupo, à coletividade social onde o indivíduo se desenvolve habitualmente.

¹ Publicado originalmente em: *REVISTA LETRAS* (ISSN 0326-3363), Argentina – Buenos Aires, n. 74-75, 2017, p. 115-121.

Para entender o que estou tentando explicar, seguem duas premissas e uma consequência:

1ª premissa. Todo mito é uma emergência social: não surge por geração espontânea ou resulta da natureza biológica do ser humano individual. Não há mito fora de uma projeção social, por menor que seja.

2ª premissa. A classificação é um elemento indispensável da sociedade: à margem das ideologias utópicas, não há sociedade absolutamente igualitária. A distribuição da riqueza, do trabalho, do conhecimento, é assimétrica, não linear. Não compartilho da opinião da ausência de hierarquia nas comunidades primitivas.

3. Consequência: como fenômeno social, o mito evidencia uma classificação, uma organização social.

Caberia ainda acrescentar que, sendo o mito umas das manifestações mais importantes na cultura de uma sociedade, toda mitologia é uma cultura estratificada.

Classificação social e estratificação social. Nada melhor que o mito para consignar a balança desequilibrada dos homens em sociedade, dos grupos em sociedade. Mostra-o a história literária dos cinco continentes.

A diferenciação social referente ao mito é variada:

1. – Em primeiro lugar, existe a classificação do enunciador (o mito é uma *narrativa*). Não conta quem quer, mas quem pode. A comunidade guarda zelosamente seus mitos. Em nível privado, uma babá pode contar mitos a uma criança, mas, socialmente, é o vate quem os conta, a profetisa que os anuncia, o mago que os celebra e o monge que os escreve. A transmissão

é, assim, atribuída aos membros de um grupo social; o resto da comunidade só pode escutar, aprender, ver ou ler os mitos.

2. – Em segundo lugar, existe a classificação dos personagens representados no mito (todo mito tem um referente pessoal). É interessante observar como todos os personagens comprometidos em um mito mostram, consciente ou inconscientemente, uma estratificação social em função desse mito. Aqui, duas forças lutam em sentidos opostos. Por um lado, a tendência da natureza à uniformização, que iguala a todos os seres humanos como puros entes biológicos. Por outro lado, a tendência cultural da sociedade, que desequilibra a balança humana.

Creio que a razão desta dupla classificação (do emissor, em primeiro lugar; dos personagens, em segundo lugar) só se explica porque o mito é sagrado. Vale a pena recordar que “sagrado” é o que está separado e dedicado aos deuses (“santificado”), o que se esconde e escapa ao olhar por ser diferente e extraordinário. O termo provém do protoindo-europeu *sak* – “santificar”, “fazer um tratado”, e está correlacionado com os vocábulos *hagios* (grego), *qadosh* (hebreu) e *haram* (árabe). Contrariamente, o profano é o que se encontra diante (*pro* -) do templo (*fanum*), isto é, fora do lugar ou âmbito sagrado. Assim, o monge, o profeta, o arúspice, que não partilham a mesma habitação do vulgo, transmitem o sagrado, o mítico. Da mesma forma, o herói, que não divide suas façanhas com o povo, vive o sagrado, o mítico. Ambos, o transmissor e o executor, vivem em um mundo restrito, próprio somente deles.

O que foi dito vale tanto para os povos indo-europeus como para os africanos, asiáticos, americanos e australianos. Em toda história literária existem exemplos desta separação – que é classificação – entre o sagrado e o profano, em qualquer uma das duas formas aqui descritas:

1º Entre o homem (ou a mulher) autorizado a transmitir o mito e aquele que deve se limitar a escutá-lo.

2º Entre o homem (ou a mulher) representado no mito e os demais membros da sociedade.

Aqui vou me limitar a um exemplo: o mito de don Juan. Procedamos seguindo a ordem anunciada.

1.— Em primeiro lugar, a classificação do enunciador. Presumo que a origem é hispânica, não italiana (a hipótese de Farinelli não foi demonstrada), que o primeiro don Juan literário aparece em *El burlador de Sevilla*². A menos que se demonstre de maneira inquestionável a erudita e louvável pesquisa de Alfredo Rodríguez López-Vázquez e sua atribuição do *Burlador* a Andrés de Claromonte, a peça terá sido escrita por um autor, o mercedário Tirso de Molina, cuja filiação religiosa marca-o

² Geralmente traduzida para o português sob o título de *O sedutor de Sevilha e o convidado de pedra*, esta obra de 1617 marca o surgimento do mítico personagem don Juan – para George Steiner nada menos que o maior mito dos tempos modernos – que inspirou obras de autores como Molière, Lorenzo da Ponte (autor do libreto do *Don Giovanni* de Mozart), Lord Byron, Espronceda, Pushkin, Azorín, Saramago, entre tantos outros, além de diversos filmes. *El burlador de Sevilla* tem até hoje sua autoria disputada, mas em geral se aceita como seu criador Tirso de Molina (Madri, 24 de março de 1579 - Almazán, por volta de 20 de fevereiro de 1648), um religioso mercedário espanhol que se destacou como dramaturgo, poeta e narrador do Barroco.

socialmente: na cosmovisão do século XVII, os sacerdotes, e de modo particular os membros de ordens religiosas, faziam parte de um estamento social privilegiado e autorizado a ensinar devido suas funções espirituais e seus conhecimentos humanísticos: eram uma classe social nitidamente diferenciada. O frade ocupava um lugar de intermediário entre o mundo sobrenatural e o natural, algo semelhante ao adivinho das sociedades primitivas. No entanto, esta enunciação por um religioso não tem por que determinar as consequências do mito: lançado na sociedade (no povo) o mito adquire vida própria, já não necessita de um transmissor que faça a ponte entre a transcendência e a imanência. Daí que os Don Juans subsequentes não exigem de um autor que pertença ao estamento religioso.

2.— Em segundo lugar, a classificação dos personagens representados. Desnecessário considerar aos personagens cuja nobreza se deve ao gênero literário da comédia palaciana (os reis, duque Octavio, o Marquês de la Mota): sua presença é alheia ao desenvolvimento mítico. Em troca, importam sobremaneira os nobres diretamente imbricados no mito:

a) O personagem assassinado, Gonzalo de Ulloa, é nobre por duplo título. 1º.— É de alta linhagem, pertence a um estamento particularmente elevado, somente abaixo do rei. 2º.— É comandante militar e recebe tributos de seus vassalos. Seu estatuto de comandante é de primordial importância: reconquistador, está ligado à defesa do cristianismo frente à invasão mulçumana; isto é: don Gonzalo é erigido como baluarte da fé, da crença na existência extraordinária própria dos mitos.

Além disso, após sua morte, don Gonzalo está revestido de um título cristão: assassinado pelo sedutor em defesa da honra familiar, este fidalgo passa a ser uma “aparição”, um personagem com íntima relação com o Além: “Não ilumines, que estou em graça” (v. 2518, ed. 1995, p. 278) – responde quando seu assassino se presta a iluminá-lo ao sair da casa. Don Gonzalo é, por antonomásia, o personagem humano que acessou o mundo sobrenatural.

b) O protagonista, don Juan, também é de uma linhagem nobre. Em sua entrevista com Aminta, ele dá mostra de sua glória: “Sou um nobre cavaleiro, / chefe de família / dos antigos Tenorios, / vencedores de Sevilha” (v. 2066-2069: 250). Aqui ele se vangloria de sua casta e de seu papel na empresa da Reconquista; compartilha, portanto, os dois primeiros títulos do comandante: nobreza hereditária e bastião da fé. Quanto ao título cristão, Don Juan é o Anticristo sacrílego que ataca “a torre dessa honra” do pai que reside na virtude da filha (v. 1574: 219); sua zombaria da honestidade de Ana é uma zombaria imperdoável da “barbacã caída” (v. 1573) da reputação de don Gonzalo. Conhecemos o valor religioso que, na sociedade espanhola do século XVII, supunha a honra feminina. O agravo donjuanesco não se limita à carne: atinge o aspecto espiritual e transcendental da família Ulloa. O sedutor torna-se um ofensor de Deus.

Desta forma, o comandante e o sedutor tornam-se profundamente ligados: ambos foram já, pela sua linhagem, relacionados com a nobreza defendendo uma dimensão transcendente; com crime, esta relação puramente histórica

transforma-se em mítica porque o primeiro, don Gonzalo, liga o segundo, don Juan, com o Além.

III

Até aqui *El burlador de Sevilla*. Caberia pensar que o esquema básico da peça (um nobre sedutor, um grupo feminino, um comandante) se circunscrevia exclusivamente ao marco sociológico da Espanha na época. Nada mais longe. O mito se constitui quando aqueles elementos invariáveis da trama dramática se tornam mitemas³ (o sedutor no profanador, o grupo feminino no obstáculo que propicia o sacrilégio contra a divindade, o comandante na representação da vingança divina e da eternidade). Este conjunto de temas mitológicos sobrepõe-se à configuração social, mais precisamente ao estamento mais elevado da sociedade, os nobres, acima do qual só há Deus. De uma maneira geral, não exaustiva, pode-se dizer que o estamento

³ Em mitocrítica, um mitema é a unidade mínima com sentido que compõe um determinado mito. Segundo José Manuel Losada, em seu estudo “Nociones de terminología mitocrítica” (*Docta Complutense*, 2010, p. 21-22), “Os mitemas (localizados em estado superior às unidades constitutivas da estrutura da língua —fonemas, morfemas e sememas—) podem ser reconhecidos ou isolados em sentenças. Esses mitemas devem aparecer em qualquer versão ou variante de um mito, enquanto outros elementos secundários, que não alteram a estrutura do mito, têm um caráter desprezível ou contingente. Um exemplo: o mito de Édipo é constituído por uma relação exagerada entre um filho e sua mãe, uma relação antinomiana entre um filho e seu pai, um confronto vitorioso com um monstro, uma dificuldade em andar normalmente. Não se compõe, porém, de unidades secundárias: o suicídio da mãe ou a cegueira autoinduzida”.

clerical transmite os mitos do estamento nobre (que os vive) à classe plebeia (que crê neles).

Uma vez organizado, o mito pode agora ser exportado para novos horizontes sociais e fluir através da história literária sem perder sua idiossincrasia. Com isso quero dizer duas coisas:

1º.— Que o mito de don Juan não é simplesmente o mito do sedutor (o "sedutor" é um tema, um tipo e uma função, nunca um mito), mas o mito do sedutor *nobre* que, atacando a virtude feminino, depara-se com a divindade representada por outro nobre.

2ª.— Que esta trama mítica carrega consigo, indesculpavelmente, uma determinação sócio-histórica - local e temporal - determinada.

Gerado em um momento e em um espaço, o mito lança-se na aventura global que os seus mitemas lhe conferem, mas conserva sempre o seu carácter local.

Aqui reside a globalização do mito, da qual o caso de Don Juan é paradigmático. Em sua internacionalização, o conjunto mítico perde seu invólucro local mais superficial, mas preserva o núcleo gerador local e temporal. Os don Juans subsequentes podem prescindir do Marquês de la Mota, de Aminta ou do Rei de Nápoles, mas sempre conservam duas dimensões inquestionáveis:

1º.— A dimensão mítica, configurada pelos seus elementos míticos invariáveis ou mitemas. Por isso, o mito é passível de universalização.

2.^a.— A dimensão espacial e temporal, constituída pelos seus elementos sócio-históricos invariáveis. Por isso, o mito sempre conserva o cheiro do seu ninho.

IV

Vejamos isso.

Como já foi dito, lançado no tráfego literário, o mito não precisa mais de um religioso como transmissor: os adaptadores subsequentes não são frades. Todas as suas obras, no entanto, preservam os dois aspectos aos quais não deixei de referir:

1.^o.— Os mitemas que compõem o mito de Don Juan: o sedutor que ameaça a divindade, o grupo feminino que incentiva o sacrilégio, o comandante que representa a vingança divina e a eternidade.

2.— A determinação sócio-histórica do mito de donjuanesco:

a) Por um lado, uma estrutura social puramente estamental. Um jovem fidalgo macula a virtude de uma mulher que também nobre (não importa que insulte também as mulheres da vila) e, por consequência, afronta a honra de um fidalgo idoso que mais tarde, de forma extraordinária, lhe inflige a sua morte.

b) Por outro lado, uma determinação espacial e temporal bastante marcada. É impressionante que as inúmeras versões e adaptações do mito situem quase sistematicamente a trama na Espanha. Chama a atenção também a habitual persistência do recorte temporal: o século XVII.

Bastaria dar uma olhada na série para comprovar o caráter estático, quase imóvel, das adaptações do mito donjuanesco. Exceções à regra são raras.

Porém, a uniformidade na persistência dos elementos básicos não é absoluta. Existem alguns elementos que, mesmo fazendo parte do mito original, tendem a desaparecer nas adaptações. Pensemos no comando militar: embora raros, não faltam textos em que desaparece esse aspecto tipicamente hispânico, sem dúvida por sua escassa repercussão em outros horizontes e literaturas. O pai de Ana é destituído do aspecto religioso de seu cargo e transformado em mais um fidalgo; perde assim a sua condição de baluarte da fé. Concomitantemente, o jovem sedutor vê reduzida a categoria de sua afronta: ultraja a honra de uma mulher, no máximo de uma família, mas não a de Deus.

Consequentemente, a dimensão mítica da trama sofre. Aqui radica boa parte da progressiva desmitificação do mito ao longo dos séculos: ignorando a condição transcendente do comandante, seu assassino é relegado, exponencialmente na sociedade de massas, ao papel de simples sedutor.

V

Exemplo: Don Juan de Lenau (1844). No cemitério não há alusão ao estatuto de Ulloa; o protagonista apenas murmura ao seu servo: “De acordo com aquelas linhas douradas desta inscrição, aqui jaz um homem que matei” (“Wie dieser Grabschrift goldne Zeilen sagen, / so liegt allhier ein Mann, den ich erschlagen”, 2014: 27). É significativo que o comandante, ao

contrário do que é habitual, não apareça depois: é substituído pelo filho D. Pedro, rodeado de mulheres e crianças que exigem vingança. No momento do duelo, don Juan vence com facilidade; mas, em vez de desferir o golpe final, rende-se ao adversário: “Meu inimigo mortal é entregue à minha vontade; / mas isso me deixa indiferente, como a própria vida” (“Mein Todfeind ist in meine Faust gegeben; / doch dies auch langweilt, wie das ganze Leben”: 36) – declara antes de largar a espada e mostrar o peito nu a don Pedro. Quando os ultrajes do protagonista se reduzem à sedução, escusa-se o castigo direto do céu, que dispensa a estátua, símbolo da transcendência, e recorre a instrumentos secundários.

Uma das provas mais palpáveis do que defendo está em *Don Juan*, comédia musical lançada em 2003 (música e texto de Félix Gray, direção de Gilles Maheu). Um sedutor, um grupo feminino... Sevilha, touradas, flamenco, século XVII... mas este *Don Juan*, ateu e solitário, fica órfão de comandante. O duelo final não difere muito da peça de Lenau: superior no combate, don Juan se deixa atravessar pela espada de Raphaël. A morte deste herói surge rodeada de toda a parafernália local e histórica, porém desprovida do mitema da justiça eterna que don Gonzalo representava. Don Juan morre, declara, “de amor por ela”, Maria. A essa explicação se acrescenta outra: don Juan arrepende-se de sua vida fútil (“Perdão, meu Deus”). Amor e decadência, romantismo e pós-modernidade fazem as vezes da vingança celestial.

VI

Toda essa reflexão sobre uma classificação social poderia ser aplicada a outros mitos, sem a necessidade de recorrer aos grandes casos mitológicos da antiguidade. Basta o exemplo do Graal (um cavaleiro, um rei, o ritual de um cortejo...). A razão, creio, reside no fato de que as pessoas – isso também se aplica ao leitor ou ao espectador – dirigem um olhar distinto do habitual para os personagens de alto status social: o respeito que se tem pelos heróis é maior à medida que eles se afastam dele. *Maiores est longinquo reverentia*, diria Tácito (*Anais*, 1, 47). O que não impede a existência de mitos sem essa classificação social. Simplesmente queria dizer que o mito se desenvolve, como um peixe na água, em uma sociedade diferenciada por castas. Aqui me limitei ao componente classe estamental, mas outras classificações seriam igualmente válidas: a riqueza, a sabedoria, o prestígio ou, em nossos dias, o paradigma e o glamour das *celebrities*.

REFERÊNCIAS

Lenau, Nikolaus, 2014, *Don Juan. Dramatische Szenen*, intr. Karl-Maria Guth, Berlin, Hofenberg.

Maheu, Gilles (dir.), música de Félix Gray, coreografia de Miguel Ángel Rojas y Carlos Rodríguez, *Don Juan*, Montreal (2003/2004) y París (2005).
<https://www.youtube.com/watch?v=ZmzpG11NJwc>.

Tirso de Molina, 1995, *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, “Letras Hispánicas”.

Modelos híbridos de encenação: alternativas à crise de representação do real no cinema brasileiro contemporâneo

Marcelo Ikeda

Há uma grande controvérsia teórica sobre o que define a natureza de um documentário. Em vez de uma taxonomia, ou de um critério restritivo para caracterizar os limites do gênero, diversos autores, como Ramos (2008), preferem sugerir elementos que possam incluí-lo como parte de uma categoria ampla.

Assim, uma tendência da teoria contemporânea de cinema tem considerado os limites tênues entre o documentário e a ficção, considerando que, desde os seus primórdios, o gênero documental – ou ainda, o documentário como “domínio”, como prefere Teixeira (2004) – sempre incorporou aspectos ficcionais. Autores como o já citado Ramos (2011), ou Migliore (2015), têm considerado os aspectos de *mise en scène* do documentário.

No cinema contemporâneo, no entanto, o embaralhamento entre ficção e documental se tornou ainda mais crônico, envolvendo operações estéticas e éticas de maior complexidade. É possível afirmar que, antes de serem “documentários” ou “ficções”, tratam-se de filmes que mesclam os dois aspectos. Quais são as estratégias de encenação documentais que se

revelam, mesmo que de forma sutil, nesses filmes? Como elas se revelam ao espectador e quais leituras elas despertam para a relação dos personagens com o mundo?

Este artigo pretende examinar essas questões, incorporando-as ao contexto específico de transformações do cinema brasileiro na primeira década deste século. O “cinema da retomada” tornou-se uma expressão estabelecida para definir as características do cinema brasileiro a partir da década de 1990. Esta expressão contribuiu para recuperar o cinema brasileiro de uma grave crise estabelecida no fim da década anterior, com o fim dos mecanismos públicos de financiamento à produção cinematográfica, em especial com o fechamento da Embrafilme¹. Os filmes produzidos segundo um outro regime de financiamento público, a partir das leis de incentivo fiscais (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual), eram aderentes às reformas de adesão da sociedade brasileira aos rumos do capitalismo global. Ainda que boa parte dos filmes produzidos no período propusesse uma revisitação de nossa identidade cultural, muitas vezes a história era simplesmente incorporada como mero patrimônio institucionalizado, refletindo uma visão ortodoxa, homogênea e conservadora de nosso processo histórico. A pesquisadora Ivana Bentes (2007) cunhou o termo “cosmética da fome” para analisar como certos filmes brasileiros do período revisitavam espaços tradicionais como o sertão e a favela para os transformar em “jardins exóticos”, utilizando uma abordagem

¹ Para uma abordagem crítica da formação da expressão “cinema da retomada”, ver Ikeda (2022).

meramente folclórica e folhetinesca, que resultava em esvaziar esses territórios como espaços de um discurso político de reflexão ou transformação desses contextos sociais.

No entanto, na década seguinte, surgiram as sementes de um movimento de renovação no cinema brasileiro, denominado por alguns autores como “novíssimo cinema brasileiro” (VALENTE E KOGAN, 2009), “cinema de garagem” (IKEDA E LIMA, 2011) ou “cinema pós-industrial” (MIGLIORIN, 2011). Esses termos não são exatamente sinônimos, mas sugerem, em comum, um processo de transformação em curso no cinema brasileiro na década de 2000. Havia, portanto, uma crise estabelecida, a partir de uma insatisfação ou um inconformismo de uma geração de realizadores que não se sentia representada em boa parte dos filmes brasileiros exibidos nas salas de cinema do período. Como esse cinema pôde reagir ao contexto de crise de representação, e como o tensionamento dos limites entre “documentário” e ficção” pôde contribuir para o alargamento de olhares e modos de ser no cinema brasileiro a partir dos anos 2000?

Usando as palavras de Cyntia Nogueira (2014, p. 126-127) para sintetizar a reflexão desses autores sobre as principais características dessa nova cena, podemos dizer que:

(...) os autores se propõem a fazer um mapeamento da “produção independente audiovisual brasileira da última década” [2000-2010], com a valorização de coletivos estruturados em redes e constituídos por práticas consideradas opostas ao mainstream,

possibilitadas pelas tecnologias digitais e suas características democratizantes, abertas à participação, à troca de informações, afetos e interesses comuns, enfim, à flexibilização das relações de produção e difusão que, defendem, levariam a um novo tipo de cinefilia, à desestabilização das relações centro-periferia e ao contato de um jovem cinema brasileiro com os emergentes diretores do cinema contemporâneo mundial. Os autores defendem, assim, um sentido de independência e liberdade associado às novas tecnologias, com a afirmação de um ideal comunitário de cinema feito na garagem de casa por “uma geração que pensa, cresce, filma e vive juntos”, e que seria capaz de fazer surgir novos paradigmas que reflitam uma “insatisfação com um modo de produção do cinema brasileiro com as leis de incentivo e os editais públicos, obsoletos diante das transformações dos novos tempos e da necessidade de jovens realizadores emergentes”.

Começando com curtas-metragens de baixo orçamento, essa geração passou por um processo de amadurecimento em meados dos anos 2000. A repercussão de seus primeiros longas-metragens em festivais nacionais e internacionais, potencializada pela atenção de determinado segmento da crítica especializada, especialmente surgida em sites da internet, como a *Contracampo* e a *Cinética*, entre outros veículos, conferiu destaque para filmes como *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande (2009), *A falta que me faz*, de Marília Rocha (2009), *Pacific*, de Marcelo Pedroso (2009), *Estrada para Ythaca*, do Coletivo *Alumbramento* (2010), *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges

(2010), *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro (2010), *Trabalhar cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra (2011), *Girimunho*, de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. (2011), *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós (2011), *Esse amor que nos consome*, de Allan Ribeiro (2012), *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa (2014), *Ela volta na quinta*, de André Novais Oliveira (2014), *Batguano*, de Tavinho Teixeira (2014), ressoando para obras mais recentes como *Baronesa*, de Juliana Antunes (2017), *Lembro mais dos corvos*, de Gustavo Vinagre (2018) e *Vermelha*, de Getúlio Ribeiro (2019), entre muitos outros títulos².

O objetivo deste artigo é, portanto, analisar a contribuição criativa dessa geração de realizadores que compõem o chamado “novíssimo cinema brasileiro” em um de seus aspectos mais relevantes: o hibridismo entre documentário e ficção, ou melhor dizendo, a indiscernibilidade entre o real e o encenado nos processos de subjetivação de suas obras audiovisuais³.

Fronteiras borradas entre o “documental” e o “ficcional”

Uma das principais características do “novíssimo cinema” é a incorporação de aspectos documentais em estéticas ficcionais, ou vice-versa, compondo filmes híbridos, em que persiste certa indiscernibilidade entre o que existe previamente às filmagens e

² Para uma análise inicial destes e de outros filmes dessa geração, ver Ikeda (2021).

³ Um conjunto de autores analisou as características ensaísticas dos documentários brasileiros a partir dos anos 2000, inserindo elementos que escapam dos modelos clássicos associados à informação e à verdade. Ver, entre outros, Lins e Mesquita (2008) e Migliorin (2010).

o que é criado a partir do momento em que uma câmera é disparada.

Enquanto os documentários do “cinema da retomada” adotavam modelos mais tradicionais relacionados ao documentário clássico, com base na informação e no relato, ou ainda, baseados em personagens carismáticos ou espetaculares que seduzem o espectador, o “novíssimo cinema” irá desenvolver outras estratégias para incorporar aspectos documentais na estrutura da dramaturgia de suas obras.

Um autor que influenciou as obras dessa geração é Jean-Louis Comolli e sua expressão “sob o risco do real”. Comolli (2008) analisa a possibilidade de outras dramaturgias para além do modelo roteiro-e-decupagem. No cinema contemporâneo, o roteiro deixa de ser a peça central da estruturação da narrativa, para que os filmes incorporem o acaso e o imprevisível como elementos dramáticos.

Os filmes não são documentários puros, pois não estão interessados propriamente no mero relato do real, mas incorporam um processo de invenção. Recusam tanto o modelo informativo clássico quanto o cinema direto, meramente observacional. São influenciados pela etnografia de Jean Rouch, no sentido que, se seu ponto de partida é uma observação do mundo, ao mesmo tempo o cineasta deve desenvolver estratégias para promover uma intervenção, de modo que sua ação ou sua presença dispare elementos que serão capturados por uma câmera.

De outro lado, não são puramente ficcionais, pois possuem uma direta adesão ao real, um desejo de investigar a potência do

real. Nessas condições, o papel do diretor é desenvolver estratégias para que certas questões despontem com potência diante de uma câmera. Ou seja, a partir de um conhecimento prévio do contexto em que esse personagem se insere, o diretor cria uma situação em que seja possível uma cena, tomando como ponto de partida um encontro relacional entre a equipe do filme e o universo abordado, ou ainda, entre o corpo do personagem e a paisagem.

Desse modo, o objetivo da obra não é puramente compreender o contexto sociopolítico em que seus personagens se inserem por meio de uma chave explicativa, baseada seja na psicologia dos personagens seja na sociologia do coletivo. O papel do cineasta é engendrar um método em que um determinado acontecimento possa ser ativado com potência diante das filmagens. Em vez de o cineasta e sua equipe partirem para as filmagens com a prévia demarcação da estrutura, calcada em um roteiro, o filme deixa absorver os elementos processuais, incorporando o acaso, o imprevisível e o inesperado como elemento cênico. O filme passa a ser constituído de uma reunião de momentos irrepitíveis, baseados nessas relações – a relação entre os corpos dos personagens e a câmera, ou ainda entre a equipe de filmagens e seus personagens.

Esses filmes possuem a consciência de que não meramente refletem o real, mas também engendram mundos. Ou seja, esse método traduz uma crise da imagem como representação do real, em que o filme não parte de uma separação entre sujeito e objeto, mas é justamente o produto desse encontro – produzido sob circunstâncias específicas e de certo modo irrepitíveis. O

filme é o resultado possível desse encontro precário, instável e fugidio – de modo que a dramaturgia do filme reside justamente nesse entremeio, na possibilidade dessa relação. Os personagens não são mero objeto voyeurístico, que representam o olhar de um sujeito por trás da câmera, mas imprimem seus desejos e seus corpos com autonomia na tomada, ou seja, tornam-se parte intrínseca da própria ideia de dramaturgia.

O roteiro como peça-chave da estrutura dramatúrgica passa a ser substituído pela noção de *dispositivo* – um conjunto de condições e critérios criados pelo diretor, muitas vezes arbitrários, para estabelecer um recorte e um limite para sua atuação. Ou seja, o dispositivo circunscreve um campo de possíveis a partir do qual o diretor⁴ desenvolverá sua estratégia de abordagem em relação ao universo abordado e à interação com os personagens. Se o objetivo do cineasta é fazer com que uma energia potente se atualize diante de uma câmera, produzindo acontecimentos irrepetíveis, o dispositivo é uma forma de manter o experimento sob certas condições, ou ainda, de gerir o descontrole.

Nesse contexto, a montagem passa a ter uma importância fundamental. Ela deixa de ser meramente a reorganização das cenas conforme um plano de filmagem que reproduz a estrutura

⁴ Aqui uso “do diretor” referindo-me não apenas a profissionais do sexo masculino. Alguns autores vêm utilizando a denominação “dx” para englobar diversos gêneros, inclusive para além da lógica binária. No presente texto, permaneço usando a flexão no masculino, conforme a norma oficial da língua portuguesa, ainda que fazendo a presente observação quanto aos limites dessa estrutura.

de um roteiro prévio, mas a etapa que traduz o desafio de transformar as cenas autônomas em uma unidade. Ou ainda, a montagem é a etapa que ressignifica a potência das cenas isoladas e amplifica seu potencial de recepção ao reorganizá-las de um modo específico.

Por isso, muitas dessas obras afirmam sua preferência por atores não profissionais – ou ainda, se preferirem, personalidades naturais – ou seja, utilizam como personagens indivíduos que não exercem a atividade de atuação artística como uma profissão estável, ou ainda, que não passaram por um treinamento prévio específico nas artes cênicas. A busca pelos atores naturais espelha a busca por corpos, vozes e gestos que não sejam adestrados previsamente por modelos ou técnicas de interpretação mas que incorporem suas próprias naturezas como princípio fundante de sua presença cênica. Como poderia ser inspirado por Gumbrecht (2010), o que está em jogo é uma “produção de presença”, e não propriamente a representação de um papel, a partir de um perfil baseado a partir da psicologia ou da sociologia clássicas. Ou seja, os personagens são vistos em sua singularidade, e não como meros modelos de perfis psicológicos prévios ou como representantes de classes identitárias ou sociais. No entanto, os personagens não são filmados simplesmente “como eles naturalmente são”, já que os mesmos revelam uma consciência da presença da câmera, e de como ela inevitavelmente interfere e transforma seus corpos à medida em que estabelece essa relação, de modo que desenvolvem estratégias performáticas de representação de si.

Estéticas relacionais

Diversos filmes dessa geração se estruturam na forma de documentários que se baseiam justamente na investigação dessa relação entre aquele que filma e os personagens. Antes de tornar os personagens meros objetos, o principal cerne do projeto de pesquisa é justamente fazer o espectador refletir sobre a natureza do encontro. Ou seja, o sujeito por trás da tomada não é neutro, mas o dispositivo dispara uma reflexão sobre o seu próprio papel como uma tomada de posição.

Em *Os dias com ele* (2012), a realizadora Maria Clara Escobar busca extrair um depoimento do pensador e filósofo Carlos Henrique Escobar sobre o período da ditadura, especialmente sobre o período do exílio e o impacto da tortura em sua vida. No entanto, não se trata apenas de uma relação comum entre uma documentarista e um entrevistado, visto que Maria Clara é filha de Carlos Henrique. Ou seja, as esferas pública e privada se imbricam nesse filme. No entanto, à medida que o filme avança, vemos uma relação de tensão, e não propriamente de intimidade entre ambos. A filha expressa certo ressentimento em relação ao pai, pelo fato de ter sido abandonada por ele na infância, devido ao seu engajamento na luta política e sua entrada na clandestinidade. À medida que Maria Clara ouve sobre o pensamento e a trajetória desse militante, percebemos que o que está em jogo é não apenas a memória sobre um delicado período da história brasileira, mas seus impactos sobre os sentimentos pessoais e a trajetória de vidas partidas. A difícil posição da realizadora é, a partir da exposição dos traumas de sua própria trajetória familiar, refletir sobre os abismos e as fissuras de um

país cindido, entre o fracasso de um projeto político de esquerda e o fracasso de uma possibilidade de afeto pessoal.

O filme é todo realizado na residência de Carlos Henrique em Portugal, em sucessivas tentativas da filha de entrevistar o pai. No entanto, o interesse do filme não reside meramente no significado das palavras que o pai profere, mas justamente em como elas apontam para essa relação partida entre um pai e uma filha. Maria Clara incorpora diversos trechos filmados momentos antes da entrevista em si. Esses trechos que seriam vistos tipicamente como mera “sobra” ou simples bastidores das filmagens principais são justamente o local privilegiado em que se visualizam os conflitos íntimos entre pai e filha. Maria Clara quer mostrar o pai de uma forma diferente de como ele deseja ser visto. A imagem que o pai busca construir de si não corresponde à imagem que a documentarista tem dele. O filme se situa, portanto, numa delicada posição ética, em que a realizadora explicita a instabilidade dessa relação precária entre ambos, e que espelha as próprias fissuras dessa trajetória pessoal de abandono. O filme se torna político não simplesmente por incorporar depoimentos sobre as condições da tortura (como o fará posteriormente o documentário *Torre das donzelas* [2018], de Suzanna Lira) mas por abordar os resquícios da ditadura a partir de seus efeitos no presente, incorporando esses traumas no próprio corpo da estrutura do filme. O filme investiga os limites do depoimento por meio de um dispositivo que confere materialidade ao trauma, incorporando-o na própria escritura da obra.

Outros exemplos são de dois filmes que partem de um dispositivo em que o próprio diretor não está diretamente presente na produção da tomada, mas sua função é reorganizar o material filmado a partir da montagem.

Em *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, o objetivo é investigar o universo das empregadas domésticas e as relações implícitas de poder e dominação exercidas por seus patrões. No entanto, Mascaro engendrou o seguinte dispositivo: sua equipe não estaria presente nas filmagens, mas as imagens seriam produzidas pelos filhos dos patrões sobre suas domésticas. Desse modo, o filme estabelece um dispositivo em que aquele que faz a tomada não é neutro (já que nunca o é) mas está diretamente envolvido no processo: o filme se estabelece justamente na investigação dessa relação entre as duas classes sociais distintas a partir de um olhar produzido pelos filhos dos patrões. O filme, portanto, torna-se não apenas uma análise sobre o universo das domésticas mas assume uma perspectiva relacional, em que também se investiga o universo daqueles que fazem a tomada.

Já *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, parte de um dispositivo ainda mais ambíguo. O realizador entrou em contato com os passageiros de um cruzeiro de fim de ano, partindo de Recife em direção a Fernando de Noronha, para obter as imagens produzidas pelos mesmos. Sua matéria-prima, portanto, são imagens-de-arquivo, previamente produzidas por amadores, sem qualquer formação profissional. Essas imagens não foram pensadas para que circulassem fora de seu âmbito privado – as recordações pessoais entre a família. Ou seja, diferentemente de *Doméstica*, ao realizar essas imagens, os personagens não tinham

a consciência de que essas imagens de si seriam utilizadas fora de seu âmbito privado particular. No entanto, autorizaram o uso dessas imagens para serem livremente manipuladas pelo diretor.

Mascaro confessa que *Doméstica* não foi um registro totalmente espontâneo. Em primeiro lugar, houve uma pesquisa prévia para selecionar residências que apresentassem maior potencial de interesse nessa relação. Ainda, os instrumentos da captação de imagem e áudio foram fornecidos pela equipe do filme. À medida que as primeiras imagens foram sendo recebidas, Mascaro passou a fornecer algumas instruções técnicas, como o uso do tripé e o direcionamento do microfone, de modo que as imagens guardem certa unidade.

No caso de Pedroso, a seleção foi feita totalmente *a posteriori*. Ou seja, as imagens foram filmadas com os equipamentos (não profissionais) dos próprios viajantes, sem nenhuma interferência do realizador – de modo que eles não tinham nenhuma ideia de que essas imagens seriam utilizadas em outro contexto. Com isso, *Pacific* busca produzir uma reflexão sobre os modos de ser de uma classe média que busca o seu confortável lazer de fim-de-ano a bordo de um cruzeiro marítimo a partir das imagens produzidas pelas próprias pessoas, sem a consciência prévia de seu uso público. Pedroso desloca uma produção de âmbito essencialmente privado para a esfera pública, ou ainda, das câmeras caseiras para as salas de cinema.

A montagem, assinada pelo próprio realizador Marcelo Pedroso, tem uma importância central: ela não apenas seleciona os trechos que revelam o discurso do filme, mas estabelece uma espécie de narrativa interna. Acompanhamos, portanto, a

trajetória desse cruzeiro, desde a expectativa da saída em Recife, a apresentação do luxuoso navio, a rotina interna – um desfile de atividades diversas, como shows, festas, exercícios coletivos, intervalos de comes-e-bebes, passeios pelas instalações do navio – até a chegada a Fernando de Noronha com fogos de artifício que anunciavam a chegada do ano novo. Essa narrativa, composta por um mosaico de imagens amadoras produzidas por diferentes câmeras, é habilmente composta para expor não somente a rotina do navio mas também para apresentar alguns personagens com os quais o espectador irá se identificar (ou não) ao longo do filme. Pedroso articula um material de difícil composição, criando ritmos internos, transitando entre um e outro personagem, avançando no tempo e no espaço por meio da rotina do navio.

Mas *Pacific* surpreende não apenas pelo seu uso consciente da linguagem cinematográfica, mas por seu desejo de compor um certo painel da classe média pernambucana, revelando seus desejos e também suas contradições. No entanto, o filme o faz a partir de um uso discreto dos elementos de linguagem, basicamente “apenas” a partir do corte. Ou seja, não há uma *voz-over* comentando as ações – o filme basicamente revela as situações e deixa os julgamentos para o espectador. O detalhe é que o “apenas” está entre aspas, pois é evidente que a montagem sugere sentidos para o espectador, mas em geral os recursos são sutis, de modo que *Pacific* é um filme razoavelmente aberto.

Se o filme deixa as conclusões em aberto, cabe ao próprio espectador avaliar quem são esses personagens, segundo o seu próprio estatuto moral. Muitas vezes as atitudes desses

personagens parecem ser frívolas ou grosseiras. Mas como nós nos comportamos em nossas férias, sob o efeito de bebidas alcólicas? Seriam esses personagens patéticos, ou eles apenas refletem, a seu próprio modo, uma forma particular de afeto? Devemos julgar os personagens se o seu sonho é embarcar num cruzeiro para Noronha, ou se seus hábitos culturais (as músicas de que gostam, as roupas que usam) são distintas do espectador?

Como o espectador deve reagir a essas imagens? Ele deve se identificar com os personagens? Ele deve julgá-los criticamente, como um retrato de classe? Ele pode rir dos personagens (ou rir com eles)? O desconforto gerado na projeção de *Pacific* é que suas estratégias de montagem tornam o filme não apenas um retrato de seus personagens mas também um retrato do público que o assiste. *Pacific* se situa numa zona fronteira entre as contradições dos personagens retratados e as do próprio público (também de classe média, mas de uma outra classe média, a que assiste filmes como esse em festivais de cinema, ou seja, de outro status social). *Pacific* é o produto do choque entre esses dois olhares, que se entrecruzam no filme, e cujas lacunas acabam gerando uma espécie de mal-estar.

Ou seja, as estratégias ambíguas da montagem de *Pacific* fazem com que o filme seja não apenas sobre o encontro (a posteriori) do realizador-montador com esses personagens (encontro apenas a partir das imagens, e não do real em si) mas também sobre o próprio encontro do espectador com essas imagens.

Esses filmes são alguns exemplos, entre vários outros possíveis no cinema brasileiro contemporâneo, que propõem um

entrecruzamento de aspectos de uma *mise en scène* ficcional para investigar questões aderentes à potência do real. O real não é simplesmente retratado em si mas transformado por meio de um dispositivo que dispara relações que afetam o tecido do real, criando fissuras, tensões ou sugerindo lacunas que não são preenchidas. Essas ambiguidades criam outros modos de escritura que estão interrelacionados com as possibilidades de outros modos de ser, tornando os filmes espelhos de uma crise da representação, mas apontando outros caminhos para a linguagem cinematográfica dados os desafios da sociedade na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 7, n. 15, jul/dez 2007, p. 242-255. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acessado em 06 set 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, p. 169-178, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-RJ, 2010.

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Fortaleza/Belo Horizonte: Suburbana Co., 2011.

IKEDA, Marcelo. *O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes*. Porto Alegre: Sulina, 2020.

IKEDA, Marcelo. *Revisão crítica do cinema da retomada*. Porto Alegre: Sulina, 2022.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MIGLIORE, Riccardo. *Documentário e mise en scène*. João Pessoa: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

MIGLIORIN, Cezar. *Ensaíos no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate. *Cinética*, fev 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acessado em: 06 set 2022.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Cyntia. Anotações sobre a crítica brasileira de cinema na *internet*. In: SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba; RESENDE, Marcelo. (orgs.). *Escrítica: o lugar e o papel do pensamento crítico agora*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, p. 112-134, 2014.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, Fernão. A mise-en-scène do documentário. In: *Revista Cine Documental*, v.4, 2011. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

VALENTE, Eduardo e KOGAN, Lis. O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro? *Novíssimo Cinema Brasileiro*, 20 jul 2009. Disponível em: http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessaoinaugural_19.html. Acessado em 06 set 2022.

A vida na era de sua visibilidade técnica: elogio de Agnes Denes¹

Nelson Shuchmacher Endebo

“Vögel flattern am Abend unsichtbar
in den Büschen, ohne wegzufiegen“
Peter Handke (1977, p. 56)

Em uma das mais belas passagens da literatura do século XX, James Joyce inscreve um problema crucial para a hodierna autocompreensão humana. O coadjuvante de *Ulysses*, Stephen Dedalus, caminha nas areias de Sandymount e, observando seus arredores – sua circunstância - pensa:

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sponce against them, sure. (JOYCE, 1992, p. 45)

¹ A primeira versão do presente trabalho saiu na edição 24 da revista *Desenredos*, no ano de 2015.

Como todos nós, o tomista Dedalus é um semioticista amador; o mundo, ele nota, surge-lhe como um sistema de signos codificados nas coisas, inscritos na matéria – “signatures of all things”, *signatura rerum* -, que lemos com os olhos. Lemos: pensamos: “thought through my eyes”. Entre os olhos e a matéria, os signos de criação – *seaspawn* – e destruição – *seawrack*, e os dêiticos, *a maré que enche, aquela* bota desbotada.

Nota as cores, mas antes percebe-as em corpos. Uma pergunta de teoria do conhecimento: *como*, antes das cores, os corpos? Dedalus responde à questão de maneira abrupta, bem diferente das elucubrações e digressões que perfizeram seu sistema estético no *Retrato do Artista quando Jovem*: ora essa, sabemos disso porque esbarramos a cachola neles [nos corpos]. Assim traduzo *sconce*; Joyce, que ninguém jamais poderá acusar de não entreter polissemias, sabia do étimo no latim *absconsa*, que por sua vez deriva do verbo *abscondere*, “esconder”. A autogarantia da mente² não está em sua própria visibilidade.

Inelutável modalidade do visível, inventa Dedalus. Inelutável em pelo menos dois aspectos: o primeiro, e talvez o mais evidente, é que não podemos recusar os dados imediatos da visão. Para lá dos signos socialmente compartilhados, a que podemos em certa medida renunciar – podemos, isto é, habitar outros regimes de signos, “descolonizando o pensamento” – sabemos que algo nos confronta. O mundo, antes de tornar-se “o mundo” é, desde já, inapelável. O segundo sentido é histórico,

² *Sconce* pode também ser entendido como *wit*, “mente espirituosa” - pensemos em Millôr Fernandes, um homem cheio de *wit*.

diz respeito à fixação do pensamento ocidental pelo sentido da visão, alegada porta privilegiada para o conhecimento sobre as coisas. Não à toa o mundo e a natureza puderam ser metaforizados como livro. Dedalus não discordaria de nada disso. Mas coloca o tato, esse esbarrar em corpos, como garantia da visão. E mais:

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space. Five, six: the *nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably. I am getting on nicely in the dark. (idem)

Cerram-se os olhos, mas a visão não cessa: o que se vê é escuridão. Escuridão-signo, não a treva absoluta, o temor máximo do jesuíta Dedalus. E o mundo lá fora, que Stephen apreende pelo sentido da audição, os pés esmagando conchas, que estalam a cada pisada. Com os olhos fechados, conta os passos dados: um, dois, três. Eis a modalidade inelutável do audível: sons sucessivos, *nacheinander*, como os fatos da vida. Stephen se sente seguro assim, no escuro, ciente de que não está, afinal, no *nada* (nonada?). Mas porque hesita em abrir os olhos? Pois se despençar subitamente de um desfiladeiro, cairá do *nebeneinander*, do simultâneo. A morte reclama todos os sentidos. A modalidade do desfecho não é nem visão, nem audição, nem tato. É o simultâneo.

Mas Stephen finalmente abre os olhos: “See now. There all the time without you: and ever shall be, world without end” (ibid, p. 46). O mundo: entidade pré- e pós-semiótica, prescinde de significação, independe de nós. O que quer que façamos, o mundo estará “aí”, para que alguém faça dele *um* mundo, ou quantos lá puderem surgir³. O nome do capítulo do qual recupero as três passagens é *Proteu*. Ele, o deus mutante do meio aquoso, o deus dos devires. Os sentidos nos dão ensejo para apreender mudanças e, assim, narrar a história. “I am, a stride at a time”. Por sua vez, a mente nos dá o selo de garantia de si própria a despeito de sua invisibilidade. Assim faz a alma, eternamente idêntica a si. Que o homem *possa saber disso* é uma questão ulterior da mais especular relevância. Mas não é exatamente essa a nossa questão.

Abordo o trato de Joyce para suscitar uma problemática que hoje poderíamos chamar de mídia-teorética. Antropologicamente, o problema da visibilidade é estruturalmente bifronte. Ao examinar os sentidos, Dedalus se concentra sobretudo naquilo que ele pode saber. Não concede tanto pensamento àquilo *que se pode saber sobre ele*. Essa reflexão, poder-se-ia argumentar, aparece como preocupação mais imediatamente evidente para o protagonista do livro, Leopold Bloom. Em Bloom, a modalidade do visível é modalidade do servível: judeu em católica Irlanda, traído pela mulher, consumido por desejos censuráveis e repleto do luto da perda de um filho,

³ O debate contemporâneo sobre o Antropoceno parece sugerir uma mudança de paradigma nesse sentido. Se o ignoramos aqui, não é por tomada consciente de posição.

ele bem sabe que a vida é pressionada pelo olhar que o outro lança sobre ele. Essa é uma sobredeterminação ontológica: o olhar do múltiplo outro, seja ele “justo” ou não, dá a dimensão em que a vida deverá ser vivida. Do ponto de vista da psicologia social, tornar-se invisível, aí, é, mais do que uma mera auto-retirada do comércio com o mundo, uma negociação com si próprio, porque aquilo que o olhar do outro nos diz cede os contornos daquilo que nós sabemos sobre nós mesmos. O monasticismo faz amplo sentido quando Deus, *pelo menos* Ele, nos vê em nossa retirada do mundo.

Vivemos ainda outro problema. Com a presença cada vez mais marcante dos dispositivos de governamentabilidade, entendidos como tecnologias de domesticação e naturalização, a sobredeterminação ontológica do ser-visível não está mais destinada exclusivamente à depuração por filosofias do reconhecimento. Já não está mais claro quem é que pode nos ver ou ouvir. Já não está mais claro quem pode sentir nossa presença – pensemos em sensores de movimento, sensores térmicos. Para sermos mais exatos, no limite somos sequer capazes de precisar se aquele que nos observa é um *quem* em qualquer sentido familiar. De certo modo, parece haver uma inversão epistemológica que poder-se-ia exprimir com uma analogia algo antipática: sabemos algo sobre a pedra, mas a pedra não sabe algo sobre nós⁴. Do ponto de vista mídia-teorético, o nosso lugar

⁴ Estou, é claro, pensando “como antigamente”. Discussões contemporâneas sobre racionalidades não-humanas, epistemologias das coisas, etc., a meu ver, precisam ser consideradas à parte, em outro contexto, e por gente mais filosoficamente competente do que eu.

no mundo parece ser crescentemente definível como ser-pedra: podemos conhecer pouco sobre aqueles que muito podem conhecer sobre nós. Essa sobredeterminação ontológica pode ser discutida a partir de uma sinuosíssima história da tecnologia, a qual, por sua vez, se confunde com a própria história dos empenhos humanos. *Ars longa, vita brevis*, todavia, e precisamos escolher um modelo para nossa discussão, estreito o suficiente para conseguirmos avançar, um pouco que seja. Aqui trataremos o GPS⁵ como paradigma dessa alteração da situação vital.

Um dos principais méritos dos estudos de mídia contemporâneos, sobretudo em sua “linhagem alemã”, foi ter deflacionado os efeitos sociais dos conteúdos veiculados pelas mídias tradicionais a fim de priorizar a maneira pela qual os *media*, uma categoria ôntica agora vastamente ampliada e revisada, produzem condições de possibilidade para distinções ontológicas. Em que pesem as acusações de determinismo, certamente justificáveis em muitos casos, até mesmo em relação aos mais brilhantes proponentes do campo, me parece evidente que o trabalho de estudiosos como Bernhard Siegert incrementou o arsenal teórico com discussões de intenso interesse para nossa confusa época. Recentemente pude tratar do trabalho de Siegert sobre a malha [*grid*, *Raster*] em mais detalhes, situando-a na linhagem pré-histórica técnica e ideativa do GPS⁶.

⁵ Tomamos o GPS como *shorthand* para sistemas de localização por satélite. O GPS, embora o mais conhecido deles, não é o único em operação.

⁶ O trabalho, intitulado *Redes, Malhas e Espaços Vazios: Por uma Pré-História do GPS*, será apresentado na oitava edição do CONECO, Congresso dos

Não pretendo retomar sendeiro já trilhado. Bastará indicar aqui duas questões matriciais que serão, em larga medida, resolvidas *tecnicamente* com o advento do GPS.

A primeira diz respeito à técnica de *τάξις* (*taxis*), que Xenofonte discute em sua obra *Oeconomicus*. A *taxis* se refere aos modos pelos quais o *sapiens* - para localizá-la em uma faixa temporal mais larga que a prudência historicista nos recomendaria - organiza aquilo que ele conhece. Trata-se, materialmente, de uma série de técnicas para a localização fácil e segura de objetos: um estojo de cor vermelha para guardar canetas vermelhas; um azul para canetas azuis, e assim por diante. Tais objetos, imóveis, podem ser rapidamente recuperados mediante técnicas simples de *taxis*. No caso de Xenofonte, a preocupação maior era com a ordem interna da *polis*. Um problema antiquíssimo: dentre todos os muitos objetos que compõem uma cidade, o menos localizável é o homem, esse ente errante. Ora, às vezes saímos para encontrar alguém que, tentando encontrar-nos, distancia-se de nós, frustrando a tentativa. A mobilidade humana é um aspecto fundamental de sua visibilidade. Para a localização de dados móveis – nós, no caso – faz-se necessária uma técnica que potencialize a *taxis*, possibilitando a distinção efetiva entre informação e endereço. É preciso inscrever em cada espaço a informação: está ou não está ali? A carência de uma técnica que tornasse possível a operacionalização dessa distinção ajuda-nos a entender, em

Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação, em outubro de 2015, no Rio de Janeiro, e estará disponível nos anais do evento.

parte, a proeminência da antiga idéia do lugar público, um local em que a probabilidade do encontro era relativamente alta.

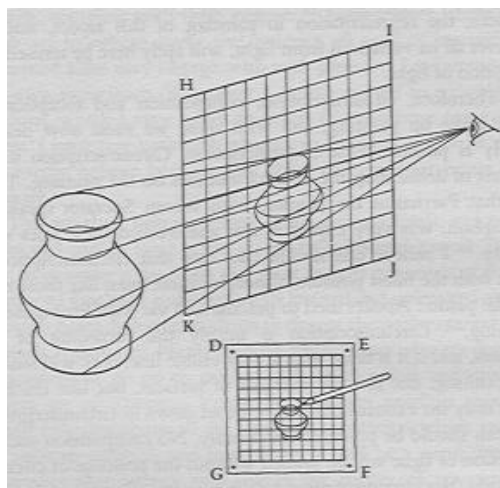


Figura 1: O Velum

A segunda questão matricial concerne a mídia óptica do *velum* (véu) popularizada na Renascença por Leon Battista Alberti. Grosso modo, ela consistia em uma malha de fios verticais paralelos entrecruzados por fios horizontais, de modo a dispor de quadriláteros equânimes. Posicionando-se atrás do *velum* estendido, o artista podia transferir o que via em cada quadrado, independentemente do ângulo, para uma mídia – papel, digamos – igualmente marcada por uma malha. Essa técnica revolucionará a perspectiva na pintura ocidental: a possibilidade estética da representação *verossímil* em profundidade encontrará um correlato medial na idéia de que um objeto é aquilo que *tem lugar atrás da malha*. Daí o desdém de Alberti pelas auréolas da iconografia medieval. O modelo do

velum encontra aí sua função como técnica de *taxis*: ao entender objeto como aquilo que aparece na malha, o *velum* permite que o artista *designe* um lugar para o objeto, que não será ocupado por outro.

O desenvolvimento da perspectiva é, nesse sentido, não apenas conquista figurativa do espaço, como também efetiva. Ao longo dos séculos XVI e XVII, com o advento da geometria cartesiana, o sistema de coordenadas substituirá a malha como técnica de representação, com aplicações cada vez mais extensivas: servirá para a produção de cartas de navegação, e será uma técnica largamente aplicada no mapeamento dos territórios conquistados no novo mundo. Siegert mostra como, na construção de cidades como Lima, no Peru, os quadrantes urbanos eram utilizados para *reservar* terras para populações que sequer ali viviam, mas que um dia, assim *calculava* a administração colonial, viveriam. Ou seja: do ponto de vista medial, os colonizadores espanhóis implementaram uma técnica de *taxis* capaz de *inscrever*, em um endereço, *uma ausência*. Um quadrante vazio cujo *vazio é visível*: essa é uma distinção técnica crucial. Não é difícil imaginar, claro, como essa ausência inscrita era protegida por códigos e títulos legais, sob a égide de uma administração empenhada em garantir que somente o *verdadeiro dono* pudesse reivindicar o quadrante com a informação anunciando a sua presença.

O que isso tem a ver com o GPS? O Global Positioning System tem como infraestrutura básica uma rede de satélites artificiais em órbita ao redor do planeta; são necessários ao menos 24 deles para o funcionamento apropriado do sistema, e

sabe-se hoje que ele mobiliza mais do que esse quórum. A razão para esse mínimo é que a localização de um alvo terrestre – seja ele militar, comercial ou civil – depende da remissão de um sinal por pelo menos quatro satélites por rotina de trabalho. Juntos, esses satélites formam uma rede esférica que garante que, em um dado momento, haja pelo menos quatro satélites posicionados para remissão. Uma grande malha invisível opera sobre o globo. Ela implementa um sistema de coordenadas altamente especializado, pelo qual cada ponto da superfície terrestre é convertido em endereço, sobre o qual se pode inscrever apenas uma informação específica por vez. Isso se dá não pelo reconhecimento visual, sobre o qual Stephen Dedalus elucubrava em sua caminhada pela praia, mas pela assinatura digital, muito mais eficaz: a identidade da coisa buscada, *sua alma imutável*, convertida em um valor que somente o aparato é capaz de assimilar. Os sinais de envelhecimento, por exemplo, que não raro impedem-nos de reconhecer a face do outro, sequer são considerados por tal “olho” celeste. Nossos sentidos não estão equipados para a natureza de tais dados. Essa diáfana vertente residual, que *sobra* e secretamente coordena nossa experiência de mundo, já se deixava vislumbrar na reflexão de Dedalus. O mundo está aí, mais real do que nossos mundos, mais largo do que nós mesmos, mais misterioso e profundo do que imaginamos. Mas como é que estamos no mundo? Algo desse resíduo opera no plano da imanência, no reconhecimento exclusivo de nossas criações. Somos visíveis para órgãos de visibilidade que não podemos ver. E sabemos disso. Pensar as implicações e consequências políticas e teóricas dessa nova

modalidade de sujeição é uma das tarefas imperativas e imperiosas de nossa época. Nisso a arte pode prestar algum serviço.

Um ano após o lançamento do primeiro protótipo de satélite do sistema GPS, em 1978, a artista plástica e filósofa das formas – a morfóloga – Agnes Denes publicou em livro uma série de desenhos, “distorções”, como lhes chamara, batizada de *Map Projections*. Os trabalhos, realizados entre 1973 e 1979, levam o título *Isometric Systems in Isotropic Space*⁷, que já entrega o objetivo do projeto: projetar as coordenadas da Terra sobre formas distorcidas sem, contudo, corromper as distâncias. Além da mencionada coincidência cronológica com o lançamento de 1978, esse evento epocal de tão severa pregnância, um breve recurso à biografia de Denes, cujos detalhes desconheço, talvez nos sirva a contento. Nascida em 1931, filha de judeus húngaros refugiados, primeiro na Suécia, depois nos EUA, Denes compreendeu na carne a dialética da visibilidade: o que foi a Solução Final, senão uma conclusiva campanha de controle da visibilidade de um grupo? A morte reclama o simultâneo, vimos; para Denes e sua família, a invisibilidade era opção radical, quiçá inviável. Restou-lhes a fuga para outros campos, mais distantes. Denes chegou a atribuir a esse drástico nomadismo a descoberta da vocação artística: as errâncias, com suas sucessivas demandas sobre competências linguísticas e éticas, instalaram-na em um grande silêncio. Encontrou sua eloquência nas formas.

⁷ O livro pode ser consultado online em <http://www.artistsbooksonline.org/works/mpjs.xml>

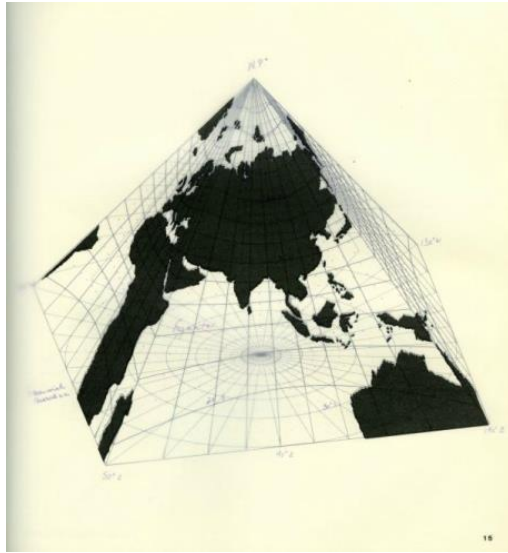


Figura 2: Pyramid, 1st Projection

Tomadas em conjunto, as projeções cartográficas de Denes fornecem uma poderosa reflexão sobre a condição da vida na era da visibilidade técnica. A isometria dessas obras de arte incomparáveis sugere como o *sapiens* encontra sua unidade real na visibilidade universal, pois técnica, de seus mundos singulares. O poder demiúrgico do homem, que dá a seu mundo uma determinada forma, e lhe permite, pela invenção, habitá-lo, encontra seu limite na técnica de *taxis* capaz de transferir, sem perda de informação, os endereços do globo para outras formas geométricas: outras formas-mundo. Não falo de metáforas: as diversas concepções singulares de mundo, antes de serem absorvidas *ideativamente* pelas hierarquias dos sistemas de pensamento, são integradas *efetivamente* por meios técnicos, entidades bastante diversas dos conceitos. Cada forma-mundo,

sugere Denes, é conversível nas demais. Se pudermos definir visão de mundo como a projeção de uma forma sobre a realidade, o paradigma que prorrope em nosso tempo parece ser a projeção da realidade sobre uma forma, seja esta céu ou inferno.

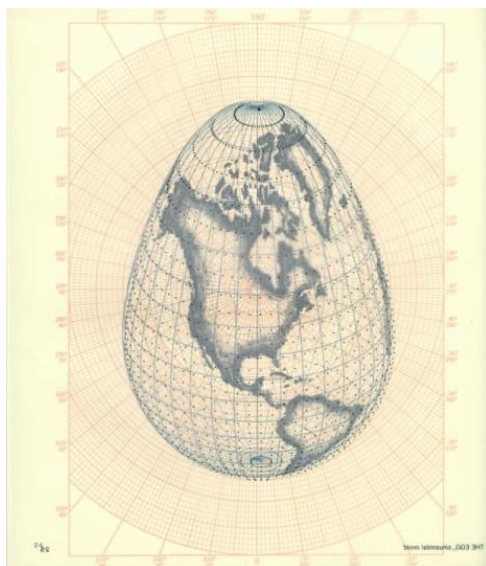


Figura 3: *The Egg*, sinusoidal ovoid

Não é difícil imaginar essas figuras circundadas por satélites em órbita. Podemos ler as distorções dimensionais como filtros ideológicos: em *The Egg* (figura 3), a América do Norte parece maior e mais vasta do que a do Sul; em *The Pyramid* (figura 2), a Rússia aparece “menor”, afunilada no topo da pirâmide, da qual o Sul é base. As ideologias, ou seja, as visões de mundo, assim mostram seus vínculos com suas bases formais. Há também as utopias: em *The Doughnut*, os pólos Norte e Sul se confundem no centro da figura, o único ponto invisível do

mundo. Como se vê, as visões de mundo também encontram sua eloquência nas formas.

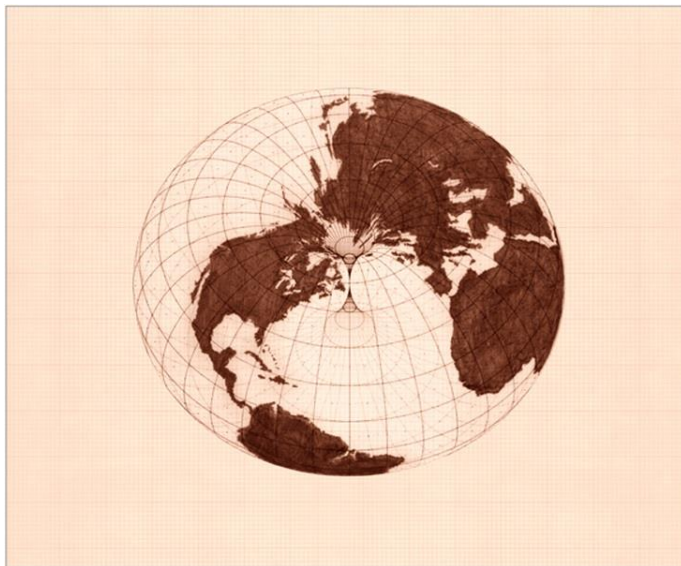


Figura 4: The Doughnut

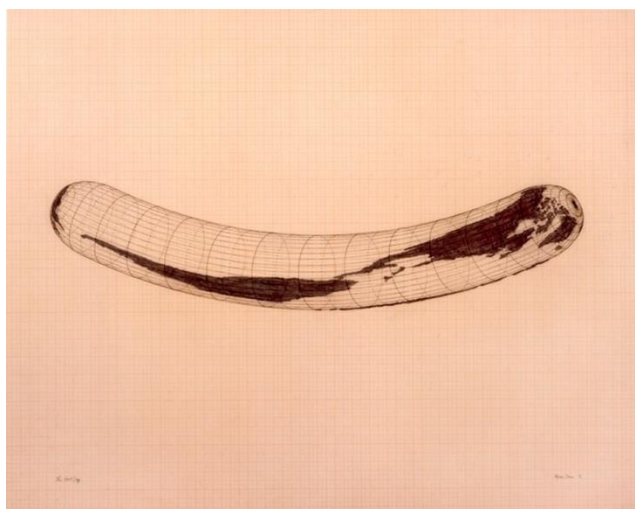


Figura 5: The Hot Dog

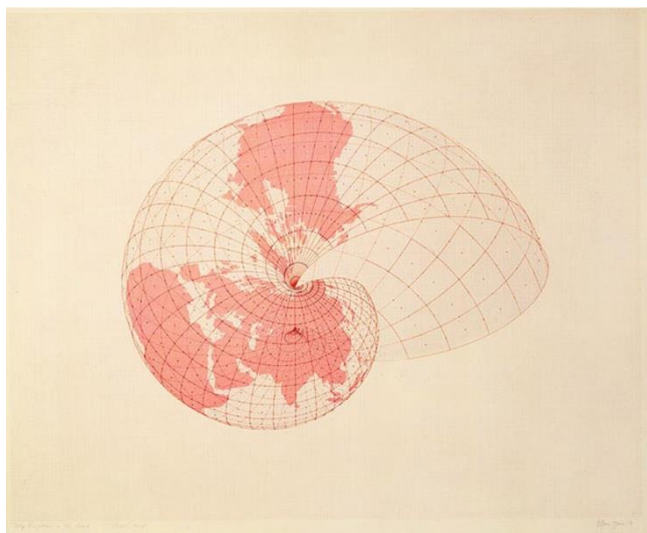


Figura 6: *The Snail*

Stephen Dedalus, caminhando na fria praia dublinense, pensa a diferença crucial entre *nacheinander*, o sucedâneo, e *nebeneinander*, o simultâneo, palavras que Joyce provavelmente aprendera em Zurique, no início do século, e para onde emigrou em busca de invisibilidade, com a eclosão da Segunda Guerra. Na vida humana, o simultâneo submete o sucedâneo: a vida se desdobra, passo a passo, até que a morte reclame, triunfante, a sucessão, levando tudo o que se tem a um só tempo. No GPS, o cálculo de distâncias é realizado com a consideração, de uma só vez, do ponto de partida e do ponto de chegada, exatamente como faz Deus na *Consolação da Filosofia*, de Boécio: o simultâneo também submete o sucedâneo.

Nesse ponto técnica e espírito revelam sua afinidade formal.

REFERÊNCIAS

DENES, Agnes. *Isometric Systems in Isotropic Space: Map Projections from the Study of Distortions Series, 1973-1979*. Rochester, N.Y: Visual Studies Workshop Press, 1979.

HANDKE, Peter. *Das Gewicht der Welt*. Salzburgo: Residenz Verlag, 1977.

JOYCE, James. *Ulysses*. Londres: Penguin, 1992 [1922].

SIEGERT, Bernhard. Trad. Geoffrey Winthrop-Young. *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*. Nova York: Fordham University Press, 2015.

Perspectivas da crise no audiovisual: a sensação das ameaças de um golpe para explodir o cinema brasileiro

Rose Panet

Li recentemente um artigo de Slavoj Žižek (2020) produzido no início da pandemia do Coronavírus, no qual ele faz um paralelo interessante e no mínimo curioso entre a situação pandêmica e o golpe dos cinco pontos para explodir um coração, golpe alegórico visto no filme *Kill Bill*. Trata-se teoricamente de um golpe praticado nas artes marciais que consiste em uma combinação de cinco movimentos que atingem o adversário em cinco pontos diferentes do corpo, com a ponta dos cinco dedos. O golpe se completa com cinco passos dados pela vítima, consciente do seu fim. Sem intenção de dar spoiler, mas contrariando a intenção, Beatrix, a personagem principal, interpretada por Uma Thurman, usa-o no do filme, em uma brilhante cena final. O golpe em questão, neste artigo de Zizek (2020), seria no capitalismo, este sistema vulnerável em situações de crise, que sempre consegue se regenerar e permanecer mais forte e com outra roupagem. A gota d'água da crise em questão é a pandemia de Covid-19 que desencadeou vastas epidemias de vírus ideológicos que ficaram adormecidos em nossas sociedades: falsas notícias, teorias de conspiração paranoicas,

explosões de violência, racismo, retrocessos nas conquistas sociais, políticas e culturais. Acho interessante começar este artigo usando o golpe de *Kill Bill* na crise do audiovisual, já que irei tratar desta seara. À propósito, deixo claro que, apesar de entender que o audiovisual compreende o cinema, a TV e as plataformas de streaming, falarei bem mais especificamente do cinema, por conhecer um pouco mais e insistir em atuar neste setor.

Na cena final do filme de Tarantino Beatrix derrota o vilão Bill com esse golpe, considerado o mais mortal das artes marciais (nunca comprovado de fato na prática). É uma técnica, a técnica dos cinco pontos para explodir um coração. Explicando mais uma vez, são cinco rápidos e precisos golpes com a ponta dos cinco dedos em cinco diferentes locais do corpo do inimigo. Depois de golpeado, e na sequência após cinco passos dados, a vítima tem seu coração explodido dentro do corpo e cai morta. O mais fascinante neste golpe, que, logicamente, como já dito, nunca foi realizado em combate, fazendo parte apenas da mitologia das artes marciais, é que o golpeado, ciente de sua inevitável morte, pode escolher quando vai morrer. Se ficar parado, no mesmo lugar, sua vida continua, mas aos cinco passos dados sua vida chega a termo. Mas Bill se entrega a uma digna morte. No diálogo final ele pergunta: “Como estou?”. E Beatrix, visivelmente comovida, responde: “você parece pronto”. Então ele se levanta, abotoa o casaco, vira-se e dá os cinco passos. O paralelo aqui com a crise do audiovisual é simples: o audiovisual é constantemente golpeado, mal conseguiria definir seu fim com os cinco passos derradeiros. Imóvel em um lugar poderia

observar passivo seu próprio declínio. Caso tentasse se mexer e dar seus passos, neste governo atual, o golpe seria inevitável, se faria presente e não pouparia a explosão fatal de suas tentativas de continuar seu caminho. O fato é que, na real, o nosso audiovisual é e sempre foi sistematicamente violentado. Quem critica é atacado, quem insiste na função também. O projeto do governo atual é entreguista e nunca provou o contrário. Em um jantar com representantes da extrema-direita nos Estados Unidos, Bolsonaro admitiu que chegou ao poder para levar adiante um projeto de demolição e de destruição nacional. Em suas palavras: “O Brasil não é um terreno aberto onde nós iremos construir coisas para o nosso povo. Nós temos que desconstruir muita coisa”, afirmou (Revista Brasil 247, de 18 de março de 2019).

É fato que, além do desastroso, despreparado e mal-intencionado governo, ainda temos a crise causada pela pandemia, que veio para perturbar e expor as feridas do funcionamento do mercado mundial e do crescimento econômico, afetando seriamente a produção do audiovisual e a manutenção dos demais setores culturais. A ironia disso tudo é que na quarentena as pessoas ficaram em casa consumindo produtos deste setor: Netflix, Youtube, Amazon Prime, Globo Play, MUBI, além de mostras e festivais de cinema que disponibilizaram gratuitamente o seu acervo.

Quanto à produção, quando possível, é importante que se saiba que, atualmente não se pode fazer qualquer tipo de filme que se deseje. Estamos revivendo o tempo da censura, e grande parte desta crise é consequência das medidas adotadas pelo

governo. Bolsonaro não gosta de cineastas nem de historiadores e já provou isso em diversos momentos quando fez críticas à ANCINE e sugeriu dar fim ao órgão se não puder colocar um filtro nas produções. Criticou, sem nunca ter assistido, o filme *Bruna Surfistinha*, que conta a história da ex-prostituta Raquel Pacheco. Em suas falas afirma: “Vamos buscar a extinção da ANCINE. Não tem nada que o poder público tenha que se meter em fazer filme. Que tenha uma empresa privada, sem problema nenhum. Mas o estado vai deixar de patrocinar isso daí” (Por iG Gente, 25 de julho de 2019).

Na gestão dos ministros da cultura deste governo nenhum deles teve, nem tem competência para assumir a pasta. Do mesmo modo, nenhum presidente da ANCINE é de fato competente em matéria de cinema e da gestão de políticas audiovisuais, impossibilitando assim um verdadeiro diálogo com a classe.

A gestão governamental da cultura do governo atual está minando as forças da classe artística. O cinema brasileiro não tem condições de se autogerir, precisa do apoio do Estado. Jean-Claude Bernardet já previa a situação em 2009, quando afirmou que:

Os entraves estatais contra a produção cultural podem realmente gerar um estancamento, já que as formas de produção e circulação das obras estão muito vinculadas ao Estado (BERNADET, 2009, p. 69).

Esse vínculo da produção audiovisual com o Estado é pano pra muita manga. O próprio Jean-Claude Bernardet (2009) insiste na ideia de que, em estudos cinematográficos brasileiros, pouco se tem analisado o papel do Estado. E o que vem acontecendo é uma confusão entre governo e Estado. Governos mais democráticos têm se mostrado mais receptivos para a cultura. Nos governos fascistas a censura impera, deixando clara a ideia de que o audiovisual reflete os governos: se o governo é democrático, teremos uma política audiovisual democrática, aberta, com políticas de inclusão representativas para diversos sotaques. Foi o que aconteceu em 2014 com o lançamento de editais de produção de conteúdo para TVs públicas. Os PRODAVs (Programas de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro), que contemplaram todas as regiões do Brasil, trazendo para a esfera das TVs públicas identidades dos quatro cantos do Brasil, são uma parceria entre a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) e a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), com o fim de incentivar a produção de conteúdos regionais independentes.

Para tanto, muita luta foi necessária até as conquistas de fomento à produção nacional. E nessa batalha não se pode esquecer o nome de Flávio Tambellini, pois foi graças à sua paixão e habilidade política, segundo Ely Azeredo (2009), que a partir de meados da década de 1960, liderou a criação de organismos como o Instituto Nacional de Cinema (INC), projeto combatido tanto pelo núcleo central do cinemanovismo quanto por exibidores e distribuidores vinculados aos interesses da

produção norte-americana. De acordo com Azeredo (2009), da atuação de Tambellini surgiram as primeiras medidas de estímulo à produção, mediante a renúncia fiscal, instrumento que – depois de várias metamorfoses – seria o principal agente de desenvolvimento da Retomada dos anos 1990.

No entanto, paralelo à política rasteira de fomento ao audiovisual, necessário também considerar outros fatores importantes que, na nossa analogia, corresponderiam a um dos cinco pontos da ‘técnica nas artes marciais para explodir um coração’: refiro-me à presença maciça e agressiva do produto importado, do cinema estrangeiro, dos blockbusters que invadem as salas de cinema, monopolizam as projeções, influenciam os valores, os olhares e conceitos sobre o que é o bom cinema e em contrapartida corroboram para a ideia e pré-julgamentos de que o cinema produzido no Brasil é ruim, fato discutido por Bernadet (2009) em “Cinema brasileiro: Propostas para uma história”.

Essa permeabilidade esponjosa se dá porque o Brasil insiste no complexo de vira-latas com a ideia de que o que vem de fora é certa e cegamente melhor do que o que é produzido aqui. É o eurocentrismo e o ‘americanocentrismo’ ainda muito presentes nas nossas referências. Sendo o nosso mercado audiovisual dominado pelo produto importado, logicamente não se conhece o cinema brasileiro, daí muitos afirmarem que não gostam do cinema produzido aqui. Se não temos o respaldo do público, como dialogar com o Estado? E de fato, nosso cinema é denso, muitas vezes inacessível para algumas pessoas pelas temáticas abordadas.

O público recusa filmes de temática social que perturbem os seus hábitos e o seu divertimento. Então, usemos as formas apreciadas pelo público e enxertemos nelas as ideias que queremos lhe transmitir. Ao mesmo tempo, ele terá aquilo que queremos lhe transmitir. Mas filme não é a pílula, e nada indica que em cinema o conteúdo da pílula terá mais efeito que a camada adocicada e colorida que envolve o remédio (BERNADET, 2009, p. 144).

Como afirmou o cineasta Walter Lima ao *Jornal do Brasil*: “O cinema brasileiro é sério e chato exatamente porque substituiu a emoção pela gravidade do discurso” (em Azeredo, 2009). Nosso forte são as novelas que reproduzem a sociedade ao mesmo tempo em que a influencia. As novelas são o nosso mito maior e ponto.

As políticas de incentivo à produção e à exibição do nosso produto audiovisual também não ajudam. Essas políticas ainda são muito centralizadas e muitas vezes de difícil acesso. De modo geral, a legislação cinematográfica no Brasil é inaugurada com o Decreto de 1932 assinado por Getúlio Vargas (Bernardet, Folha de São Paulo, 23/06/1990), mas em 1923, atendendo às pressões dos cineastas, Getúlio assina um decreto que prevê a projeção compulsória de um filme de curta-metragem com cada longa, o que representava oportunidades de conhecer nosso cinema e dar espaço para nossos filmes serem vistos e conhecidos. Segundo Bernardet:

Era a inauguração da intervenção estatal no plano da exibição dos filmes, criando compulsoriamente uma reserva de mercado para dar vazão à produção local. Essa reserva existe ainda até hoje e é ela que continua assegurando a presença do cinema brasileiro nas telas. Só que de 1932 para cá, modificou-se bastante. Em 1939, exigia-se a exibição de pelo menos um filme de ficção de longa-metragem por ano em cada sala; em 1946: três filmes; em 1951, a proporção e o critério modificam-se: é um filme nacional para cada oito estrangeiros; em 1959, novas modificações: a reserva de mercado é de 42 dias por ano (Bernardet, 2009, p. 52-53).

O irônico, como reflete Bernardet, é que, ao invés de se criar uma reserva de mercado para o filme estrangeiro, criou-se para o filme nacional, o que revela a prioridade antiga do Estado com o cinema produzido fora do Brasil, o produto estrangeiro (Bernardet, 2009), e o descaso para com o nosso cinema, nossa memória e identidade estampadas nos nossos filmes e na nossa cultura de maneira geral.

A cota de tela é um dos instrumentos de regulação do setor audiovisual. Este mecanismo está previsto no art. 55 da MP nº. 2.228-1/01. Através dele estipula-se que as salas comerciais brasileiras devem cumprir um número mínimo de exibições de filmes nacionais de longa-metragem. Mas, de fato, esta exigência deveria ser para o filme estrangeiro, dando mais valor e visibilidade ao produto nacional, à nossa cultura, memória e identidade.

Esta 'preocupação' é revelada no atual governo também pela reação de descaso e desimportância perante os mais recentes desastres: o incêndio da Cinemateca Brasileira, espaço que representa a história de resistência de um patrimônio essencial para a memória do cinema brasileiro, além de outros desastres ao nosso patrimônio cultural e ambiental.

Grande parte da nossa memória já queimou, e as novas gerações nunca saberão quem fomos. Graças ao trabalho de críticos e historiadores do cinema, teremos pelo menos uma memória escrita. Como comenta Azeredo (2009, p. 21), sobre nosso acervo:

Muitos títulos não existem em DVD e alguns nem chegaram ao VHS. Alguns aguardam recurso para restauração e correm risco de extinção. Tudo que se fizer pela memória de nosso cinema será sempre insuficiente, porque desapareceram quase todos os filmes realizados entre o fim do século XIX e o início da década de 1930. Também importante é a memória em papel: roteiros, notas de produção, recortes de imprensa.

O que se quer é minar a cultura e o audiovisual, pois os mesmos atingem as massas de maneira suave, no entanto perene e isto se apresenta como uma ameaça a este projeto. Mas não é difícil compreender tal atitude em governos fascistas, em que a convivência é quase impossível com a cultura. Como pontua Rubens Casara sobre o fascismo, no livro de Márcia Tiburi (2020, p. 11):

As práticas fascistas revelam uma desconfiança. O fascista desconfia do conhecimento, tem ódio de quem demonstra saber algo que afronte ou se revele capaz de abalar suas crenças. Ignorância e confusão pautam sua postura na sociedade. O recurso a crenças irracionais ou antirracionais, a criação de inimigos imaginários (a transformação do 'diferente' em inimigo), a confusão entre acusação e julgamento.

Em governos fascistas, portanto, é muito difícil ter liberdade de produzir filmes representativos de minorias sociais e que façam críticas à sociedade, como endossa Bernardet (2009, p. 68):

é difícil produzir filmes críticos, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado, é difícil pedir e obter auxílio do Estado para a realização de filmes que coloquem radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos desse Estado e da sociedade que ele julga representar, embora em alguns casos talvez não seja impossível. Na melhor das hipóteses, digamos que essa situação terá colocado o cinema brasileiro na obrigação de se limitar à crítica superficial dos defeitos do sistema, sem questionar o próprio sistema.

Como expressão artística, o cinema é um instrumento de análise e de luta. É uma resistência que revela a sociedade, sua história e não apenas o produto de seu realizador. O cinema revela nossas relações de percepções do mundo, ele nos ensina e

protege nossa memória, é, portanto, lógico que: nos momentos históricos de avanço popular e de vigência das 'liberdades democráticas', os cineastas têm mais liberdade de criação, mais espaço para se mexer, e logicamente menos nas fases de ditadura e autoritarismo.

São os movimentos ou filmes de crítica ou de contestação que dão a medida do espaço legal, e não os filmes que recebem os aplausos do governo (Bernardet, 2009), como filmes sobre o coronel torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra, dentre outros que exaltem a memória do período ditatorial e não os que questionem ou critiquem o que se praticou nesses anos da história brasileira. Filmes sobre a memória da guerrilha pelas liberdades e contra a ditadura militar, contra as milícias, o racismo, a misoginia e a homofobia não serão pretextos de aplausos deste governo.

Embora o audiovisual seja um setor produtivo, uma das cadeias mais complexas e dinâmicas da atualidade, por envolver vários processos, como distribuição, comercialização, exibição e infraestrutura de serviços, ele padece em governos autoritários. A questão revela o que Bernardet expõe:

A cinematografia floresce em todos os países cultos e constitui uma indústria dia a dia mais formidável, onde se investem enormes capitais (Bernardet, 2009, p. 45).

No entanto, a ignorância e o despreparo não permitem enxergar esta riqueza, pois há uma total falta de visão do cinema como mercadoria, uma incompreensão da estrutura do mercado

internacional que bloqueiam qualquer possibilidade de entender a situação. (Bernardet, 2009, p. 46). Embora aqui Bernardet esteja falando de um período ditatorial, a mensagem cai como uma luva para o que estamos vivendo hoje.

Mas, assim como o golpe dos cinco pontos para explodir um coração nunca tenha passado de uma alegoria nas artes marciais, no cinema ele também nunca chegou a ser de fato aplicado. Nosso coração nunca explodiu. Nosso cinema ainda pulsa. Apesar das ameaças, continuamos a caminhada, para lá dos cinco passos.

Apesar da desconstrução do atual governo, os governos de esquerda anteriores criaram mecanismos importantes e sólidos. Como cita Ikeda (2015, p. 99), “com o governo Lula, houve uma reavaliação do papel do Estado na condução das políticas culturais”. Neste governo os conceitos de cultura foram revisados, e um novo modelo de gestão cultural foi proposto, com o Estado passando a ser mais ativo na formulação e execução das políticas culturais através de um conceito e um tratamento mais amplo da cultura. Segundo Ikeda (2015, p. 100),

os programas e as ações desenvolvidos pelo Ministério da Cultura partiram de uma concepção ampliada da cultura, trabalhando o conceito em três dimensões: como produção simbólica (diversidade de expressão e valores), como direitos e cidadania (inclusão social pela cultura) e como economia (geração de renda e empregos, regulação e fortalecimento dos processos produtivos da cultura) (Brasil 2006).

O PT via o fomento à produção audiovisual como instrumento de inclusão social. Assim, vários programas foram criados fortalecendo a cidadania por meio da produção de olhares gerados por atores envolvidos num contexto de exclusão econômica e social. Programas como o Revelando os Brasis, criado em 2004, que convocava moradores de cidades com até 20 mil habitantes para que contassem suas histórias e abordassem temas locais. Em 2006 aprovou-se a Lei 11.437, de 28 de dezembro, que dispunha sobre a criação do Fundo Setorial do Audiovisual, que se constituiu numa primeira tentativa de difusão de recursos para o setor audiovisual que estivesse além do modelo de mecanismos indiretos, baseados em renúncia fiscal. E até o apagar das luzes do governo Lula, o audiovisual foi contemplado com a Lei 12.375, de 2010, que prorrogava o prazo de captação do art. 1º da Lei do Audiovisual até o exercício fiscal de 2016, sem nenhuma alteração (IKEDA, 2015). Em 2014 foram criados os PRODAVs, já mencionados anteriormente. Os PRODAVs proporcionaram a regionalização e o destaque de diferentes histórias e identidades regionais.

Incentivos associados surgiram como resgate e salva-vidas do audiovisual. Como comenta Ikeda:

O binômio Lei Rouanet-Lei do Audiovisual fez o cinema brasileiro “sair do coma”, afastando a sombra e seu total aniquilamento, o que foi uma espécie de fantasma a atormentar os rumos da classe cinematográfica ao longo de todo o período posterior. O art. 1º da Lei do Audiovisual surgia tipicamente como solução de urgência, prevendo um

abatimento fiscal superior a 100% dos valores investidos. No entanto, em vez de um dispositivo temporário, essa distorção se manteve como regra, vigente até hoje (2015, p. 145)

Festivais de cinema provam isso. Tomo o Festival Guarnicê de Cinema como exemplo. Já estamos na 45ª edição e o número de inscritos ultrapassa a casa dos mil há mais de três anos, o que prova que a produção brasileira continua de vento em popa. Este festival é um dos poucos associados a uma universidade federal, e um dos mais longevos. Tem ações formativas e premiações em dinheiro, o que aumenta a procura, e em suas duas últimas versões, incluindo esta de 2022, abriu-se para o espaço acadêmico, com produções e divulgação de pesquisas sobre o cinema.

O cinema brasileiro tem potencialidade. Se os cineastas precisam trabalhar concomitantemente em outros setores para sobreviverem com dignidade, isso também é verdade, mas a produção irrompe com força as barreiras de financiamentos. Não é a situação ideal, mas nossas produções estão nos mais diversos e mais prestigiados festivais de cinema mundo afora. Nosso cinema construiu nossa identidade nacional e isso é inegável. Desde o Cinema Novo, em 1963, “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”, com os filmes de Glauber Rocha, como *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968) e do cinema marginal de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Ozualdo Candeias. Da Embrafilmes (1969), criada em plena ditadura militar, filmes de Cacá Diegues, Héctor Babenco, Nelson Pereira dos Santos, Bruno

Barreto, Arnaldo Jabor, premiados em festivais internacionais, e seguidos pela retomada por Walter Salles, Carla Camurati, Sergio Rezende, criação da ANCINE em 2001 e belíssimos e marcantes filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende. E os mais recentes sucessos que, a despeito da censura, alcançaram grande bilheteria e chegaram aos maiores e mais prestigiados festivais de cinema do mundo: *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho. Cito ainda um dos maiores sucessos de bilheteria, a franquia *Minha mãe é uma peça* (2013, 2016, 2019), que conseguiu alcançar as diversas camadas da sociedade brasileira com muito humor.

As ameaças foram reais ao longo de todos esses anos, mas a despeito do mito dos cinco pontos para explodir um coração, e da história narrada do nosso cinema, os diálogos continuam, estamos para lá dos cinco passos, a câmera não parou, as projeções ainda são vistas e o coração do cinema brasileiro ainda pulsa.

REFERÊNCIAS

AZEREDO, Ely. *Olhar crítico – 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASARA, Rubens R. R. In: TIBURI, Marcia. *Como conversar com um fascista*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus, 2015.

SLAVOJ ŽIŽEK. Um golpe como “Kill Bill” no capitalismo. In: DAVIS, Mike. et al; *Coronavírus e a luta de classes*. Terra sem Amos: Brasil, 2020.

Ainda Somos Humanos! Somos?

Saulo Cunha de Serpa Brandão

Neste estágio do século XXI, é natural que se pense e se tente entender mais agudamente os caminhos que estão sendo trilhados pela sociedade. É verdade que conhecer completamente a episteme que subjaz e transforma a fisionomia do mosaico social é tarefa impossível, como ensina Michel Foucault em seu livro *The archeology of knowledge* (1994). Mas pode-se vislumbrar, ainda de acordo com o teórico francês, aqueles pontos que não estão imediata e sincronicamente subjacentes, ou seja, aquele borbulhamento social que ocorre nas periferias circumpostas ao sujeito. Para esta pesquisa, essa, talvez, seja uma das poucas vantagens de se viver em uma região menos desenvolvida tecnologicamente como a nossa. O olhar crítico distanciado pode estar menos embotado pelo discurso dominante da alta tecnologia e dos avanços científicos e, dessa forma, permitir uma visão menos borrada do perfil social em outra latitude mais influenciada pelos desenvolvimentos cibernéticos, robóticos e algorítmicos. Assim, foge-se, em pequeno nível, da miopia determinista imposta pela teoria epistêmica de Foucault.

O panorama que se vislumbra não é animador, porque melhorias na qualidade de vida nas próximas décadas, forjadas pelos avanços tecnológicos, não parecem possíveis pela dominação deles, por meio da lógica neoliberal dominante. Essa mistura da tecnologia com as ideologias políticas e de produção se faz ainda mais preocupante por fomentar o afastamento do homem de sua característica mais fundamental, a de ser humano. Ou, pelo menos, ele se separa do conceito de humanidade construído ao longo dos anos a partir do Iluminismo. Intenciona-se, neste ensaio, apontar como a arte trabalha com o estranhamento que existe entre o sujeito e um dos conceitos mais caros ao homem, que é o de “amor”. Este que, junto com a inteligência, em relação dialética, credita-se a pura essência do ser humano.

A peça ficcional escolhida para este estudo de caso foi o filme *I. A. (Inteligência Artificial)*. O projeto passou mais de uma década sendo manuseado por Stanley Kubrick, mas foi finalmente dirigido por Steven Spielberg e lançado em 2001. Este filme foi inspirado no conto *Supertoys last all summer long*, de Brian Aldiss, publicado em 1981, e que depois reaparece em uma coletânea que leva o mesmo nome do conto, em 2001.

1 Breve localização histórica

As próximas linhas destinam-se ao leitor em que cause espanto a utilização dos termos “pós-humano” e pós-humanidade”¹.

Graças ao movimento unidirecional do tempo histórico, é possível, para os viventes desta época, observar um elenco de períodos que foram nomeados com a utilização de prefixos como “pré”, “neo”, “pós”, “entre”. A evolução das sociedades em seus vários estágios, como os agrícola e industrial (bem como suas diversas fases), forçou o acontecimento de mudanças e inaugurou novas tendências que foram sendo digeridas e posteriormente estudadas e batizadas. Assim apareceram sistemas como feudalismo, mercantilismo, capitalismo, cristianismo, monarquismo, parlamentarismo etc. Acompanhando essas mudanças – às vezes, as antecedendo e, em outras, as sucedendo – vieram, também, alterações nos padrões estéticos e, conseqüentemente, a propensão para experimentos com as artes. Dessa forma, o mundo assistiu ao surgimento de um sem-número de “ismos” artísticos que, ora estavam se contrapondo, ora resgatando modelos. São exemplos: neoclassicismo, pré-romantismo, pós-modernismo, neorrealismo etc.

Nessa toada, a humanidade há muito já se distanciou da era industrial, que teve forte influência sobre o que se conhece, hoje, como Modernismo. Ainda dentro da mesma veia do sistema de

¹ No mesmo viés, o intelectual destes dias vai ter de se apropriar de termos relacionados ao pós-humanismo como: antropoceno, esquizoanálise, maquina-subjetividade – ou subjetividade maquinaica etc.

produção e circulação de riquezas, encontra-se a evolução do capitalismo, que se agigantou, acompanhando as três outras revoluções industriais² nos séculos XIX, XX e XXI. Desses movimentos e das transformações em uma dinâmica de fluxo e refluxo, a sociedade e a arte ganharam novos contornos, e chegou-se a uma produção artística, que conhecemos como arte pós-modernista e sua consequente teorização.

A situação da sociedade hoje é completamente diferente daquela experimentada na década de 80 do século passado, quando estream as teorias sobre pós-modernismo e posteriormente sobre a pós-modernidade. Vive-se a era da pós-globalização³ e da hiperinformação. Já estamos surfando a terceira onda da cibernética. O imperialismo, há muito, ocorre mais por invasão cultural, informacional e financeira do que por armas⁴. Existe um mercado que tudo define e tudo determina. Um mercado que evoluiu para algo ainda mais nefasto, que é o mercado financeiro, onde o capital gira rapidamente e sem fronteiras. Nesse panorama, já estranho à pós-modernidade⁵,

² Considerando a Indústria 4.0., esta que se aplica à fase da automação digital.

³ Como alguns pensadores estão tratando da situação da globalização após a COVID-19.

⁴ Eventos como a anacrônica guerra da Ucrânia dão-se pela mentalidade primitiva de governos que ainda se querem terceiro-mundistas.

⁵ Neste artigo, nos apegamos ainda às proposições pós-modernistas, porque não acreditamos que a ideia da pós-verdade possa ainda se pôr de pé. O que lemos e estudamos sobre o assunto parece-nos mais reflexões primeiras de intelectuais, legítimas, ou aventuras de pseudointelectuais, inconformados com fenômenos que ocorrem em aplicativos comunicacionais como Twitter, TikTok, Facebook, YouTube etc.

não se pode mais se contentar com o termo como foi tratado por Hassan, Lyotard, Jameson.

A arte em seu papel antecipatório já anunciou essa nova feição da sociedade desde o lançamento do *Neuromancer* por William Gibson, em 1984. Esse romance é parte da “Trilogia *Sprawl*” e, juntos (*Neuromancer*, *Count Zero* e *Monalisa Overdrive*), desenharam e anteciparam nossos problemas atuais.

Existe uma nova realidade, uma nova fronteira, onde proliferam e se popularizam os implantes, enxertes, pinos, válvulas, cristalinus sintéticos, silicones, marca-passos, membros mecânicos, próteses. De outro lado, as máquinas ganham qualidades humanas: elas falam, atendem ao comando de voz, leem textos em alto som para deficientes visuais, identificam a voz, a íris e face de seus operadores, transcrevem seus discursos, até pensam. Alguns *chatbots* chegam à sofisticação de simular uma consulta com um psicólogo, padre, namorado/a, outros *softwares* escrevem poesias, pintam quadros e, como não poderia ser diferente, geram artigos científicos (os céticos ficarão surpresos com o que se pode fazer a partir do sítio www.elsewhere.org). Estes *softwares* solicitam apenas algumas palavras para orientá-los na direção que se deseja o poema, quadro ou artigo, e dentro de poucos segundos, começa uma produção exuberante – às vezes, risível.

Portanto, há de se convir que a humanidade passa por uma nova experiência existencial, uma virada no paradigma, que exige uma abordagem própria. As tentativas de ver o perfil do mosaico social, mesmo que acanhadamente – lembre-se de Foucault –, com as lentes usadas para a pós-modernidade, irão

produzir uma imagem distorcida. E esta experiência pode gerar “pensamentos contundentes” (MORIN, s.d.) que, como anuncia o termo, trarão efeitos maléficos ao homem. Por isto, reconhecemos a instabilidade teórica em que este artigo se coloca.

Por todos os motivos elencados, urge que se comece a pensar, seriamente, na construção de um aparato teórico próprio para o relacionamento homem/máquina. Esse pensamento não deve ser apenas um prolongamento do que se pensou para a pós-modernidade, mas algo robusto o suficiente para tratar de uma sociedade na qual, segundo Baudrillard, em vários de seus artigos, “*it’s no longer necessary to write science-fiction since we live in it*”.

Teóricos vanguardistas como N. Katherine Hayles, Donna Haraway, Anne Balsamo, David Porush lidam com uma literatura que atende a padrões pouco humanos. Esses padrões são identificados pelo comportamento dos personagens, nomes, relato de paisagens etc. Exemplos rápidos seriam: um personagem chamado Stencil, que remete imediatamente para o estenógrafo – máquina de replicar textos –, ou a descrição de uma cidade que, quando lida retirada da obra, percebe-se claramente que o autor está descrevendo detalhadamente a “placa-mãe” de um computador, onde *chips* seriam edifícios, e as linhas douradas, as ruas da cidade, ou seja, uma cidade de prata, cobre e silicone (os exemplos foram tirados dos livros *V.* e *O leilão do lote 49*, de Thomas R. Pynchon – 1963 e 1966, respectivamente).

Seguindo a trilha deixada por pensadores da linha dos citados no parágrafo acima, é possível perceber que a virada de

paradigma observada na arte já conta com um experimentalismo teórica de boa estirpe. É possível, também, sentir o ranço por parte de outros que estão confortavelmente estabelecidos no padrão antigo e se recusam a ver que existe algo de novo. Nada mais natural. Mas o movimento epistêmico não aceita intromissões em seu curso, e quem se opõe a ele termina discutindo o vazio.

2 Pontos para a construção da lógica pós-humana

A teórica norte-americana N. Katherine Hayles, em seu livro *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics* (1999), sugere algumas condições que envolvem a transformação pela qual o ser humano passa nestes tempos de virada de século. De acordo com ela:

First, the posthuman view privileges informational pattern over material instantiation, so that embodiment in a biological substrate is seen as an accident of history rather than an inevitability of life. Second, the posthuman view considers consciousness, regarded as the seat of human identity in the Western tradition long before Descartes thought he was a mind thinking, as an epiphenomenon, as an evolutionary upstart trying to claim that it is the whole show in actuality it is only a minor sideshow. Third, the posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body the prostheses become a combination of a process that began before we were born. Fourth, and most important, by these and other means, the posthuman view configures human being so that it can be seamlessly articulated with intelligent machines (HAYLES, 1999, p. 3).

Como se pode ver, a pensadora desenvolve sua reflexão sobre a condição do sujeito em relação a sua consciência e ao seu corpo. Em que a consciência tenta deter o papel fundamental, enquanto o corpo não passa de uma prótese acidental, que o ser humano aprendeu a manipular, mas que, de forma alguma, deve ser entendida como a derradeira. Ela continua desenvolvendo seu exercício nessa direção ao extremo, para, já na conclusão do livro, enfatizar que “[...] *humans can either go gently into that good night, joining the dinosaurs as a species that once ruled the earth but is now obsolete, or hang on for a little longer by becoming machines themselves*” (p. 283). Hayles segue a ponto de firmar, nessa passagem, que o corpo já é uma prótese obsoleta, e ela chega a essa conclusão depois de fazer um passeio cultural, demonstrando, em diversas instâncias e situações limites, que o homem precisa de uma adjunção mecânica ou eletrônica, ou ambas, para desenvolver seu trabalho ou mesmo para sobreviver. Na perspectiva da autora, no pós-humano, não existe diferença essencial ou demarcação absoluta entre a existência corpórea e uma simulação computacional, ou entre a teleologia robótica e os objetivos humanos. O raciocínio de Hayles privilegia a informação em detrimento da consciência e do corpo.

A proposta de Hayles pode parecer absurda para quem não trilhou as 350 páginas de seu livro e meia dúzia de artigos, onde ela desenvolve uma robusta tese, baseada na não necessidade de um meio físico para que exista informação. Ou melhor, que a informação não é propriedade implícita e exclusiva ou que nasça em tecedura ontogênica com o corpo. Ainda segundo ela, eles são entidades separadas e passíveis de serem extraídas de seu

substrato acidentalmente natural, o corpo, e transferidas para um outro meio físico.

Na mesma linha de Hayles, pode-se citar o físico Freeman Dyson, quando afirma categoricamente que “[...] *humanity looks to me like a magnificent beginning but not a final Word*” (apud LUNENFELD, 1999, p. 241). Muitos outros engrossariam a legião de pensadores de diversas áreas do conhecimento, por comungarem dessa opinião.

3 A arte e a lógica pós-humana

Neste item, serão listadas e comentadas, brevemente, algumas peças de ficção, literária e fílmica, para melhor exemplificar o tipo de ficção que é tratada neste trabalho. Dois filmes de grande repercussão mercadológica serão trazidos à baila, por servirem didaticamente ao objetivo deste texto. O primeiro é o próprio *I.A.*, que será tratado com maior detalhe mais adiante, o outro é o antológico *Blade Runner – o caçador de andróides*.

Blade Runner (SCOTT, 1982) situa-se em futuro longínquo, onde a construção de andróides chegou a tal esmero, que se tornou impossível determinar quem é máquina e quem é humano. Um policial (Harrison Ford), caçador desses seres, vive em permanente busca por andróides (no filme, eles são chamados de “replicantes”), que fogem de suas áreas de trabalho e vão para a cidade. Os ciborgues voltam para a cidade não para buscar liberdade, como é de se esperar ao analisar-se a questão antropológicamente, eles querem saber de seus construtores qual a data que eles serão desativados (que é pré-datada na época da

construção), a fim de tentar alongar o perfil de suas vidas. Durante a perseguição a um grupo de fugitivos, o detetive apaixona-se por uma mulher (que o desenrolar da trama leva a induzir que ela, também, é um androide). Essa dúvida o atormentará, uma vez que é sua função descobrir a verdadeira identidade de todos os suspeitos e, em caso de identificação positiva para androide, devolvê-los para os campos de trabalho ou destruí-los. No entanto, o envolvimento emocional no qual ele se encontra não lhe permite cumprir a missão, optando, assim, por viver aquele amor, independente da natureza de sua parceira, e esperar uma resposta com o tempo.

Observa-se que, no caso de *Blade Runner*, os androides são movidos por uma pulsão de vida, e mais, pela busca de um conhecimento sobre sua própria ontogênese e pela vontade de viver, princípios inerentes aos seres humanos. São preocupações que transcendem a lógica pela qual eles foram fabricados. Ou seja, na implantação de informações nos seres artificiais, foram incluídos conceitos considerados propriedade exclusiva do ser humano. Ocorre que o homem constrói esses conceitos e depois não é capaz de conviver com suas próprias criações. Assim, o comportamento do ciborgue é perfeitamente compatível com as informações que lhe foram implantadas pelos seus criadores, só que o homem já não reconhece que sua criação se comporta efetivamente da maneira como ele foi programado para agir, porquanto não podia ser diferente. A questão que se impõe diante desse estranhamento é: houve uma desumanização do homem ou uma hiper valorização dos sentimentos humanos?

Na literatura, autores como Philip Dick (*Do androids dream electric sheep?* – esta é a obra que deu origem ao roteiro de *Blade Runner* –, ou *We can build you*) e Bernard Wolfe (*Limbo*), as leituras são sugestões da profa. Hayles, são tomados como escritores modelares da ficção que melhor se prestam para o raciocínio desenvolvido nesta pesquisa. Especialmente por eles terem produzido seus livros mais populares na década de 60, portanto, nada que se possa suspeitar de uma produção artística, atendendo a uma nova onda teórica, mas sim, antecipando essa visada.

Tome-se *Limbo* como texto-exemplo. Nele, observa-se um panorama pós-guerra onde impera uma ideologia que tem como slogan *Pacifism equals passivity*. Os partidários da política que impera se mutilam, amputando algum de seus membros para tornarem-se paralíticos e, conseqüentemente, pacíficos. Os que assim procedem ganham notoriedade e prestígio. Por conta dessa peculiaridade da sociedade, movimenta-se uma poderosa indústria cibernética para repor os membros perdidos. Apesar dessa via tecnológica, o enredo se desenvolve na análise das relações entre gêneros. As mulheres que não têm que se mutilar tornam-se poderosas ameaças para seus parceiros e para a máquina estatal. Novamente, e neste exemplo com muita clareza, observa-se o homem criando um ardil conceitual para posteriormente buscar uma prótese, a fim de reverter o processo que eles voluntariamente criaram. Denuncia-se, assim, a capacidade do ser humano diamantizar as suas crenças e valores para depois descobrir que ele não dá conta dos conceitos tal como eles foram construídos culturalmente, ou que ele,

simplesmente, não suporta conviver com construções que foram elaboradas para facilitar e humanizar as relações entre os homens. Interessante notar, também, que as reações aos conceitos são violentas, como se eles fossem uma imposição de seres alheios à sociedade.

4 O caso do filme *I. A.*

O filme *I. A.*, que será particularizado neste ensaio, serve como paradigma para o que se tem afirmado sobre a incapacidade do ser humano de conviver com suas próprias construções conceituais. No caso desse exemplo, a assertiva chega ao seu clímax, porque nela o estranhamento é levado ao extremo: a situação de uma mãe não reconhecer nem aceitar o amor filial. O drama é ainda mais complexo porque ela, desde o início da trama, clama por esse amor.

Nesse ínterim, faz-se necessário proceder a uma descrição parte por parte da trama, para que o leitor, que desconheça o filme ou o livro, possa, com mais facilidade, acompanhar o raciocínio que será desenvolvido. A trama inicia com um casal desesperado com a notícia de que seu único filho sofre de uma doença degenerativa e que não sairá do coma em que se encontra. Por alguns momentos, o diretor mostra tomadas do casal visitando o filho no hospital e do desespero da mãe com a perda da criança. Os médicos não dão qualquer esperança ao casal. Após alguns minutos explorando o dia a dia monótono e triste da família sem a criança, a trama avança para uma situação em que o pai volta para casa com uma criança da mesma idade do filho, e apresenta-a à esposa. Explica que se trata de ciborgue

de última geração e que aquela era uma versão para testes avançados do novo tipo de máquina que, em adição a tudo o que as outras já fazem, é capaz de amá-la como a uma mãe. A máquina é tratada como Mecha, mas aquela específica tem o nome de David. Vai adiante nas explanações para informar que o amor da máquina só será ativado se e quando ela decidir que quer desenvolver aquele relacionamento. Os dias passam com David divertindo a futura mãe, e ela começa a sentir um carinho pelo androide. Para ativar o amor materno em David, a mãe tem de proceder a alguns ajustes e repetir um número grande de palavras em determinada ordem. As palavras têm sentido semântico restrito ao valor denotativo e devem ser pronunciadas em um ordenamento que não permite qualquer interpretação, funcionam mais como uma senha para ativar a capacidade especial da máquina. Mais, o amor da criança mecânica seria devotado a quem pronunciasse a série de palavras. Após a inserção da senha, autorizando David a dedicar seu amor à nova mãe, ele começa a desempenhar seu papel com perfeição. Ou seja, o algoritmo que estava em teste funcionava plenamente e com requintes de excelência.

Ocorre que, mais adiante no filme, como que por milagre, o filho biológico se recupera da doença e volta para casa. A partir deste ponto, começa o desajuste familiar – o conflito. O filho natural não aceita a rivalidade do artificial e faz de tudo para hostilizá-lo e humilhá-lo. A mãe, por sua vez, não age dentro de um espírito conciliador e termina por rejeitar David. O pai decide devolver o ciborgue para o laboratório que o criou. A mãe, em uma tentativa de conciliação e retribuição do amor que não

consegue receber do androide, decide soltar o garoto no mundo, ao invés de entregá-lo de volta para que ele seja reprogramado, em contrariedade com as normas contratuais. Sua atitude é de extremo egoísmo: ela não consegue conviver com o amor do filho não natural, mas também não quer que esse amor seja redirecionado para outra pessoa. Desse ponto em diante, David viverá como refugiado, buscando incansavelmente encontrar a *Blue Fairy*. Uma fada que, segundo um computador que prevê o futuro, poderá levar David de volta para sua mãe, que o acolherá com todo amor maternal. Em sua fuga e busca frenética, a nave que conduz o garoto-máquina sofre um acidente e ele fica desacordado por séculos. Ato seguinte, já não existe vida na Terra, e uma nave extraterrestre chega para estudar este planeta. Os alienígenas descobrem David e o reanimam prontamente. O líder dos viajantes ordena que o androide seja bem tratado, pois ele é a única memória do povo que habitou o planeta e, portanto, de valor inestimável para a pesquisa deles. Os seres dizem a David para ele pedir o que quiser e será atendido. Ele pede para trazerem sua mãe de volta e que ela o ame como a um filho. Eles concordam, mas depois descobrem que isso é impossível, todavia, eles conseguiriam revivê-la por um dia, e depois, ele e a mãe sucumbiriam. Ele aceita de pronto. Os extraterrestres atendem o seu desejo e ele vive um dia esplendoroso com a mãe, para no fim dormirem e nunca mais acordarem.

Observem a situação construída no roteiro: a máquina não vem pronta para dedicar o seu amor a um indivíduo. A pessoa que deseja ser amada deve processar uma série de requisitos para depois passar a usufruir as vantagens do ciborgue. Essa

artimanha serve para que não se suspeite de um amor indesejável e inoportuno. O sentimento só virá se solicitado pela pessoa certa e no momento oportuno. Isso é o que na poética do cinema se chama “Teoria do Conflito Central”.

4.1 Teoria do conflito central

O percurso desenvolvido por Raúl Ruiz em seu livro *Poética del cine* (2000) tem seu passo inicial dedicado a uma das teorias mais importantes para quem estuda teorias do filme: a Teoria do Conflito Central. Um pouco desse pensamento será trazido para este texto a fim de justificar como críticos do cinema interpretam a tomada de decisão de um personagem que servirá como desfecho para quase tudo que acontece em uma película. E como essa teoria ajudará a entender as atitudes da mãe no filme *I. A.*, Ruiz ensina que “Uma historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de esse momento, através de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenam alrededor de esse conflicto central.” (RUIZ, 2000, p. 19). A Teoria do Conflito Central coloca fora da tela todas as cenas ou histórias em que uma trama qualquer se desenvolve a partir de um acidente ou ação involuntária. Ou tramas, em que tomar a decisão é a própria história. A dúvida de saber se se quer alguma coisa pode transformar-se em um roteiro ou peça de valor extraordinário. Tome-se como exemplo a peça *Hamlet* de William Shakespeare. Nesta, a trama é exatamente a dúvida: “fazer ou não fazer?”, “ser ou não ser?” Outro exemplo de histórias sem decisão seria a de D. Sebastião na batalha de Alcáçar-Quivir. Aqui, o rei de Portugal manda que suas tropas

perfilem diante dos mulçumanos, mas não combatam, só quando receberem ordem direta para fazê-lo. Os inimigos de Portugal iniciam uma carnificina até que um dos oficiais portugueses se apresenta ao rei e diz: “Señor, ya nos caem encima, es hora de morir. Muramos ahora,..., pero muramos lentamente, luego corre a perderse em el médio de la batalla, de onde nadie lo verá reaparecer” (RUIZ, 2000, idem, p. 26). Ou ainda, Bartleby, personagem de um romance homônimo de Herman Melville. Bartleby tinha com leitmotiv *I would rather not*. E sempre preferindo “não fazer”, termina a trama morto por inanição. Esses são exemplos de histórias que não aderiram à teoria do conflito central. Mas *I. A.* tem uma estrutura simples, como é comum a Hollywood, e seguirá pelo caminho da mais comercial, ou seja, a do conflito.

Ruiz prossegue ensinando que a primeira ação para atender a teoria do conflito central é a decisão. O personagem encontra-se em uma situação em que ele tem de eleger se quer ou não determinada coisa. No filme em questão, a mãe perde o filho e recebe o robô como substituto, mas ela detém o poder de decidir se quer ou não o amor filial do Mecha. Ela poderia abdicar de seu objeto de desejo e a história seguiria outro rumo. Mas, no momento em que ela pronuncia a sequência que ativa o amor da máquina, ela exerceu seu poder e direito de receber as dádivas prometidas.

Ainda em relação ao conceito citado acima, ela, a mãe, vai obter o amor de David, mas o seu filho natural sairá do coma e será o antagonista necessário para que se instale o conflito central da trama. A partir da decisão dela e da recuperação do filho

natural, um novo conflito se estabelece: David foi programado para desenvolver amor filial por quem dissesse as palavras codificadas, só que ele não consegue cumprir seu objetivo, porque a mãe não reconhece aquele amor como o amor de um filho, embora nada na trama desautorize o amor de David como sendo o que o ser humano conhece como amor filial. Isto posto, a estranheza que a mãe sente em relação ao sentimento desenvolvido pelo autômato cumpre o papel de antagonista. Em ambos os casos, a Teoria do Conflito Central é atendida. No caso mãe-amor-David-filho, ela é atendida plenamente. Já na situação David-amor-mãe-estranhamento, atende parcialmente, uma vez que David não elegeu amar a mãe, mas cumpre uma escolha feita por ela.

4.2 “Nosso estranho amor”

O título dessa parte do trabalho toma por empréstimo um verso de uma música interpretada por Ângela Rô Rô, pois aqui se tratará da estranha relação amorosa entre o Mecha e a mãe.

Como já foi contemplado, o amor de David pela mãe é reconhecido pela audiência do filme como um amor filial prosaico. Não se observam traços de estranheza no amor, não existe sensualidade nem interesses alheios àqueles peculiares de mãe e filho. Pode-se concluir, com relativa sobriedade, que os engenheiros que elaboraram o algoritmo para gerar o sentimento humano na máquina foram muito bem-sucedidos. O que eles não podiam prever é a total incapacidade do ser humano de receber amor tal como ele é conceituado em nossa sociedade. O

Novo Aurélio século XXI traz as seguintes acepções para a palavra amor:

(ô). [Do lat. *amore*.]

S. m.

1. Sentimento que predispõe alguém a desejar o bem de outrem, ou de alguma coisa.
2. Sentimento de dedicação absoluta de um ser a outro ser ou a uma coisa; devoção extrema.
3. Sentimento de afeto ditado por laços de família.
4. Sentimento terno ou ardente de uma pessoa por outra, e que engloba atração física.
5. P. ext. Atração física e natural entre animais de sexos opostos.
6. Amor passageiro e sem consequência; capricho.
7. Aventura.
8. Adoração, veneração, culto: amor a Deus.
9. Afeição, amizade, carinho, simpatia, ternura.
10. Inclinação ou apego profundo a algum valor ou a alguma coisa que proporcione prazer; entusiasmo, paixão.
11. Muito cuidado; zelo, carinho.

Assim sendo e sem querer entrar na seara dos psicanalistas, os conceitos 4, 5, 6 e 7 não se aplicariam ao amor que David deveria dedicar a sua mãe. Os demais, sim. E é exatamente um amor com as características mais fraternas, filiais e desinteressadas, que David devota a sua mãe.

Contudo, ela não sabe receber o amor conceitual do ser humano. Ela estranha sistematicamente que David lhe dedique o seu amor sem interesse e sem cobrança. Em certas cenas, percebe-se que o amor do filho artificial a deixa desconcertada. Pode-se pensar que o amor que os homens imaginam é uma utopia bela e o que eles conseguem em seu lugar é uma quimera

medonha. E o pior, é esta que ele busca e tem como objeto. O exercício mais bem elaborado do filme *I. A.* é o de mostrar como o ser humano reagiria diante daquele amor sonhado, cantado e decantado.

Mas Aldiss e posteriormente Spielberg vão além, para mostrar até que ponto vai o egoísmo do ser humano. A mãe está completamente desconcertada com o amor de David, porém, é capaz de suportá-lo, quando o filho natural reaparece e vai se tornar o empecilho para o relacionamento dos dois. Nesse momento, a mãe, ao invés de devolver o Mecha para o fabricante, a fim de que ele seja reprogramado para amar outra pessoa, resolve que o melhor para o robô é soltá-lo por sua própria conta, em um mundo absolutamente hostil. Ou seja, uma vez que ela não pode ter o amor de David, ninguém mais o terá. Condena o pequeno Mecha a uma aventura tresloucada em busca da pessoa a quem ele deve dedicar todo o seu amor.

5 Conclusão

O filme escolhido – *I. A.* – serve como modelo exemplar para que se aponte a questão do afastamento do ser humano do que é construído por ele mesmo como característica intrínseca e exclusiva desse ser. A busca por sentimentos e sensações que tragam a impressão de estar vivo, de ser humano, de habitar a Terra, vai, mais e mais, tornando-se uma empreitada que aponta exclusivamente para a frustração. O homem já não consegue se

identificar com as marcas peculiares do humano no outro, e também não consegue encontrar em si mesmo o que é tido como humano. Nessa busca, ele entra em uma espiral autorreflexiva do tipo: “eu preciso amar g então ache um(a) parceiro(a) g busque afinidades e características inerentes ao ser procurado g achando a pessoa, pergunte-se: ela corresponde ao que eu entendo como o(a) parceiro(a) ideal? Se sim, ame-o(a); se não, volte para o começo”. Note que o substantivo amor foi escolhido por tratar-se do sentimento do filme em questão, mas poderia ser amizade, coleguismo, fidelidade, altruísmo etc. Como o bem procurado é sempre uma construção romântica que já não cabe no elenco de características e qualidades inerentes ao homem, ele entra em um *looping* existencial que durará toda sua vida, sem que ele, nunca, consiga preencher o questionário humanista com respostas afirmativas, levando esse ser ao sofrimento e a uma sensação de vazio insuportável.

Aparentemente, o convívio, ou expectativa de convívio com máquinas, influenciou o imaginário do homem ao ponto extremo de se ter necessidade de se criar uma Máquina de Turing para testar se o homem continua sendo o mesmo homem que criou os sentimentos e conceitos que governam a vida. Convém lembrar que o matemático Alan M. Turing propôs, em 1950, que uma máquina poderia ser considerada como pensante se ela pudesse manter um diálogo com um ser humano, sem que este percebesse que se tratava de uma máquina. Deu-se o nome de “Teste de Turing” para esse procedimento, e “Máquina de Turing”, o algoritmo que conseguisse passar no teste (CHAVES, 2000, p. 39). Ambos os casos são procedimentos teóricos que

auxiliam o desenvolvimento mais filosófico da ciência da computação ou, em outros termos, são delimitadores extremos que incitam os pesquisadores a irem mais longe em suas buscas.

O filme *I. A.* pode ser considerado uma variante da Máquina de Turing, na qual o que é testado é um sentimento. Pode-se formular a seguinte proposta: “carrega-se” uma máquina com um dos conceitos mais caros ao ser humano, o amor, depois faz-se com que a máquina entre em contato com um homem e pratique o conceito ou expresse o sentimento. Caso o ser humano reconheça o que a máquina está tentando ofertar e o aceite, então o conceito em teste está perfeito. Mas se pode pensar de outra forma em uma engenharia reversa: uma máquina, para testar se o que está diante dela é um humano ou não. Ela demonstra todo o sentimento com o qual foi instruída como sendo peculiar ao humano, caso ele não compreenda e não o retribua, então, o que está interagindo com a máquina não é um ser humano.

Como a mãe, no caso do filme, é um ser humano, pois assim ela foi introduzida pelo narrador, e não existem dados para suspeitar do contrário e, como o amor ofertado pelo Mecha é reconhecido pela audiência como sendo um amor legítimo, tal como é codificado pelos humanos, logo, deve-se aceitar que o conceito de amor vigente é reconhecido, mas não admitido pelo ser humano, o que indica haver aquele estranhamento de que trata este texto anteriormente.

O filme *I. A.* não atende a um realismo artístico que sobrepõe uma verdade observável na sociedade, mas sim a uma verdade topograficamente mais subalterna, aquela das relações

entre indivíduos, aquela mais conhecida nos consultórios de psicanalistas, bodegas e tragos de cicuta.

Este ensaio é, de certa forma, uma quebra de inércia para que se estude com mais vagar e sistematização o que se poderia chamar de o Oitavo Pecado Capital: a Melancolia. Não como queria Cassiano e outros pensadores cristãos do século IV, que acusavam o “meio-dia” como responsável por uma tristeza infinita que se abatia sobre os religiosos durante suas orações ou reflexões. Em verdade, o Asmodeu do século XXI não seria o ócio e amolecimento causado pela claridade, calor e mesa farta dos religiosos dos primeiros séculos, mas a angústia de não se poder encontrar em um mundo de 7,8 bilhões de habitantes, sequer uma única criatura que atenda ao leque de qualidades eleitas para caracterizar o humano e que, desta forma, faz do homem um sujeito só, no meio de uma multidão híbrida.

REFERÊNCIAS

A. I. Artificial intelligence. Steven Spielberg (dir.), Haley Osment, Jude Law e William Hurt (atores), música por John Williams, Warner Home Video, ZI 21330 2, DVD, 140 min., 2002.

ALDISS, Brian. *Supertoys last all summer long*. Nova York: Griffin Trade Paperback, 2001.

AMOR. In: *Dicionário Aurélio*. Séc. XXI, versão 3.0, 1999.

BLADE RUNNER: o caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Produção: Michael Deeley. EUA: Warner Bros, 1982. (117 min)

CHAVES, P. Von M. La utopia de Turing: entre la imagination y la cybercultura. *Imaginário e Cibercultura*, Ano V, v. 11, 2000.

FOUCAULT, Michel. *The archeology of knowledge*. Londres: Routledge, 1994.

HAYLES, N. K. Boundary disputes: homeostasis, reflexivity, and the foundations of cyberspace. *Configurations*, V. 2, N. 3, 1994.

HAYLES, N. K. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

HAYLES, N. K. The condition of virtuality. In: LUNENFELD, P. (Ed.) *The digital dialect: new essays in new media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

HAYLES, N. K. The posthuman body: inscription and incorporation in Galatea 2.2 and Snow crash. *Configurations*, V. 5, N. 2, 1997.

LUNENFELD, P. (Ed.) *The digital dialect: new essays in new media*. Cambridge: MIT Press, 1999.

MORIN, E. *O problema epistemológico da complexidade*. Mira-Sintra: Publicações Europa-Brasil, s/d.

RUIZ, R. *Poética del cine*. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

Violência neuronal e eliminação do negativo no episódio *Queda Livre (Nosedive)*, da série britânica *Black Mirror*

Teresa Cristina de Oliveira Porto
Wanderson Lima

A crise causada pela pandemia do Covid-19 gerou um expressivo interesse da população, em nível mundial, pelas narrativas distópicas. No Brasil, obras como *A revolução dos bichos* e *1984*, de George Orwell, e *O conto da Aia*, de Margareth Atwood, passaram a figurar na lista das obras ficcionais mais vendidas. Além disso, um clássico até então pouco lembrado, *A peste*, de Albert Camus, recebeu uma nova edição, com significativo incremento de vendas. Do mesmo modo, filmes e séries de teor distópico – como *Black Mirror*, *WestWorld*, *Sweet Tooth*, *Expresso do Amanhã*, *3%* e *The Rain* – e animações – *Parasite*, *Love, Death & Robots*, *Japão Submerso*, entre outros – tiveram um crescimento notável de audiência e aparecem em debates e citações em diversos setores da vida pública, das redes sociais às pesquisas acadêmicas.

Nem todas estas distopias abordam ameaças virais, como o Covid-19, e o interesse por estas narrativas foi incrementado, mas não criado como resultado do momento pandêmico que

vivemos. Podemos conjecturar que, diante de uma ameaça em escala global, a população mundial tornou-se mais sensível à fragilidade da condição humana e do planeta que estamos administrando tão mal.

As distopias são, afinal, catalisadores do nosso medo de extinção. Segundo Erich Fromm, elas “expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval” (2009, p. 269). Assim, distopias agem como trombetas apocalípticas que prenunciam a tragédia coletiva se não tivermos a coragem, e a inteligência, de mudar o rumo de nossas atitudes e decisões. Trata-se de um problema microssocial, porque depende de escolhas e atitudes de cada sujeito no seu cotidiano, e sobretudo macrossocial, porque depende de decisões – quanto ao uso de recursos naturais, quanto a formas globais de prevenção de epidemias – que envolvem nações e órgãos globais, a exemplo da ONU.

Sem dúvida alguma, desde 2011, ano em que foi lançada, a série britânica *Black Mirror*, criada pelo escritor e roteirista Charlie Brooker, ocupa um lugar singular entre as narrativas distópicas, seja pela variedade de situações distópicas exploradas a cada episódio, seja pela densidade com que aponta e discute os problemas gerados pelas novas tecnologias e pelas políticas de controle social que as acompanham.

No presente texto, o foco recairá sobre um episódio específico da série – *Queda livre (Nosedive)*, o primeiro da terceira temporada, lançada em 2016, e que foi dirigido pelo premiado diretor Joe Wright, com história de Charlie Brooker e roteiro

Rashida Jones e Michael Schur. O núcleo do enredo é assim sintetizado em Wikipedia (2021):

Usando implantes oculares e dispositivos móveis, as pessoas classificam suas interações realizadas online e pessoalmente em uma escala de cinco estrelas. Este sistema cultiva relações falsas, pois a classificação de uma pessoa afeta significativamente seu status socioeconômico. Lacie é uma jovem atualmente avaliada com 4.2 e entusiasmada para adquirir autoaperfeiçoamento, na esperança de alcançar uma avaliação de 4.5 para se qualificar no desconto de um apartamento de luxo. Lacie tenta ganhar a admiração de pessoas altamente avaliadas, pois elas têm maiores impactos nas pontuações, e vê uma ótima chance de alcançar seu objetivo, quando uma amiga de escola, Naomi, pede para ela ser dama de honra em seu casamento, com muitos convidados altamente avaliados.

Como se vê, o tipo de distopia representado no episódio implica mais violência psíquica que física, e mais controle velado que repressão violenta. Tal forma de violência será investigada, no presente texto, à luz das reflexões do filósofo germano-coreano Byung Chul-Han. O objetivo é investigar, no episódio selecionado, as consequências psíquicas e políticas dos processos de produção do sujeito num espaço de eliminação do negativo, em que, diante uma transparência absoluta das ações, o indivíduo volta sua agressividade contra si mesmo. A hipótese é que a trajetória de Lacie Pound, a protagonista vivida pela atriz Bryce Dallas Howard, aponta para o valor catártico do negativo

e da experiência do outro como forma de suplantar o “Inferno do igual” (CHUL-HAN, 2015, 2017a) e a violência neuronal imposta pelo capitalismo neoliberal.

Black mirror é uma série cujo fio de continuidade é temático: trata-se uma antologia de narrativas fílmicas que apontam os riscos da tecnologia. Todos os filmes são ficções científicas distópicas que simulam futuros hipotéticos, e não muito distantes, de caráter catastrófico. Ainda que se possa vislumbrar temáticas que se reiteram, cada episódio, por conter uma história integral, pode ser analisado de per si.

Queda livre, o episódio em tela no presente texto, já recebeu ampla atenção da comunidade acadêmica, ainda que nenhum dos textos consultados coincida com a abordagem que aqui se propõem. Madeira, Silva & Reis (2012) interpretam o episódio como um sobreaviso a respeito do mau uso das redes sociais, concebendo a protagonista, Lacie Pound, como um reflexo caricato dos aficionados em redes sociais contemporâneos. Tal leitura, correta em seu diagnóstico, prende-se demasiadamente a uma analogia bastante moralista e pouco analítica entre o mundo da narrativa e o nosso.

Num estudo de recente, de grande densidade teórico-analítica, Igor da Silva (2020) investiga dois episódios de *Black mirror* – *Queda Livre* e *Toda a Sua História* – à luz das ideias de “narcisismo digital” e “vigilância algorítmica”, fatores, segundo o autor, catalisadores de uma crise ética contemporânea. Silva interpreta Lacie Pound como uma figura narcísica “trancafiada pelo sistema de curtidas, confinada no calabouço da rede,

totalmente capturada pelo espelho negro da tela dos smartphones” (2020, p. 45). Esta atitude levará a protagonista ao esvaziamento “de qualquer provimento ético, provocando sua própria desgraça” (2020, p. 46).

Fundado majoritariamente no conceito de *modernidade líquida* do sociólogo Zygmunt Bauman, Arthur Xavier (2017, p. 41) argumenta, com base no episódio, que “a mídia social determina a construção de uma personalidade distorcida, colocando o foco das pessoas na imagem criada e propagada no ciberespaço”. Assim, continua o autor, “a história pessoal de cada um, seus conhecimentos e competências reais são desvalorizadas por decorrência da vontade de representação de imagem sucedida”.

Bouso, Nechar & Wodevotzky (2018), por sua vez, estudam no episódio como a tecnologia e as redes sociais vêm transformando o corpo em imagem. Segundo os autores, “o vínculo agora não é mais com corpos, mas com a imagem construída desses corpos e com a carga simbólica agregadora que elas carregam dentro do contexto das redes virtuais” (2018, p. 12). Partindo dessa hipótese, *Queda livre* demonstra que “há, na web, uma busca (agora em todos os lugares e em todos os momentos, portanto um controle) pela imagem perfeita, pela dissolução do corpo pela imagem de um corpo perfeito, pelo engolimento do corpo por imagens” (idem, *ibidem*)¹.

¹ Há diversos outros estudos sobre o episódio em tela, porém, parte-se aqui do princípio que as quatro leituras aqui apontadas são suficientes para atestar, por um lado, a relevância do episódio dentro da série e, por outro lado, indicar a variedade e riqueza de leituras realizadas. Ainda que não estudados aqui,

Todas essas interpretações atestam a densidade instigante de *Queda livre* e sua relevância enquanto objeto de reflexão sobre dilemas contemporâneos. A leitura que se propõe realizar aqui encontra pontos convergentes com as expostas acima, e pretende adicionar alguns dados novos, tomando como suporte teórico, em primeiro plano, algumas ideias do filósofo contemporâneo Byung Chul-Han.

Chul-Han (1959-) é um filósofo e ensaísta sul-coreano radicado na Alemanha, onde é professor de Universidade de Artes de Berlin, que se notabilizou por um ensaísmo conciso, consubstanciado em livros curtos e textos breves que lembram alguns trabalhos de Benjamin e Nietzsche. Seu foco de atenção é a sociedade contemporânea e seus dilemas, especialmente os de natureza estética, mas também aqueles relativos à ética e às questões político-sociais. No Brasil, parte significativa de seus livros foram e continuam sendo publicados pela editora Vozes com grande sucesso de público, seja pela concisão e fluidez de seu estilo, agradável de se ler mesmo quando trata de questões complexas, seja pela densidade de suas reflexões e poder operacional de seus conceitos.

Um dos possíveis pontos de partida para se conhecer o pensamento de Byung Chul-Han é a obra *Sociedade do cansaço*. Nela, o autor expõe em linhas gerais um arsenal de ideias que serão retomados e desenvolvidos em outras obras, como as

vale à pena ressaltar ainda os estudos de Fantin, Santos & Martins (2019) e Medeiros & Pillar (2020).

ideias de violência neuronal e sujeito de desempenho. Aqui se apontará apenas algumas ideias do filósofo que serão relevantes para uma interpretação de *Queda livre*.

Para Chul-Han (2015), estamos diante de uma época que suplantou o modelo da negatividade da sociedade disciplinar por um outro padrão, a sociedade do desempenho. Neste novo paradigma, os loucos e delinquentes da sociedade disciplinar dão lugar aos depressivos e fracassados. A violência prevalente é a do indivíduo contra si mesmo, pois o capitalismo em sua fase neoliberal instaura um regime de autoexploração em que o indivíduo direciona sua agressão contra si mesmo (CHUL-HAN, 2014). O panóptico agora é desnecessário porque é o próprio indivíduo que explora a si mesmo até a exaustão: a suposta liberdade de um mundo sem um algoz vigiando gerou não a liberdade, mas uma autocobrança exasperante por mais desempenho e mais produtividade (CHUL-HAN, 2015). O indivíduo agora pode trabalhar em casa ou em empresas com horário flexível e sem aparência de prisão, porque cada um é capitão-do-mato de si mesmo: obriga-se a um desempenho cada vez maior, produzindo uma violência sobre si mesmo e uma exaustão psíquica que gestou a atual “sociedade do cansaço”.

Tal cansaço vem agora de um modelo social permeado pelo excesso de estímulos e informações. O trabalhador atual não se cansa como o da sociedade disciplinar, que se exauria num trabalho repetitivo, que exigia boa dose de força física. Este tipo de trabalho braçal e mecânico obviamente ainda existe, mas está em vias de extinção, e cada dia mais é substituído por máquinas.

Na sociedade do desempenho, o trabalhador é submetido a cumprir múltiplas tarefas ao mesmo tempo, saltando de uma para outra incapaz de uma atenção profunda e detida a nenhuma delas. Com isso, vai-se embora aquilo que foi um dos apanágios da civilização: a capacidade de se concentrar detidamente.

O ser humano é um animal que obteve notável vantagem sobre os demais, entre outros motivos, por aprender a se dedicar longa e detidamente em uma única tarefa. O animal na natureza está sempre em estado de excitação, pois precisa ao mesmo tempo realizar suas ações básicas (comer, procriar etc) e se concentrar para não ser devorado pelo predador. Fazer várias tarefas ao mesmo tempo sem se concentrar em nenhuma é, pois, para Chul-Han (2015), um retrocesso civilizacional: todos os prodígios da técnica e do pensamento demandaram do homem uma obstinada e demorada concentração.

O antigo trabalhador chegava a sua casa exaurido fisicamente, no entanto, no lar, era livre, pois havia uma nítida delimitação entre tempo de trabalho e tempo de descanso. O trabalhador atual, da sociedade do desempenho, vive exaurido mentalmente, e sua sensação é que o tempo se acelerou, pois sempre há tarefas em atraso ou uma nova meta a ser quebrada (o novo artigo para incrementar o lattes e aumentar as chances em bancas de concurso, por exemplo). Para piorar ainda mais, este sujeito do desempenho não sabe mais delimitar com clareza os limites entre trabalho e lazer, uma vez que a qualquer hora ele pode ser acionado pelo aparelho celular ou e-mail para resolver uma questão de trabalho, além de que aquele que trabalha de segunda a sexta e descansa nos fins de semana será fatalmente

engolido pelos concorrentes que trabalham de domingo a domingo (CHUL-HAN, 2015, 2017b).

Diante desse quadro, o mal do século agora são as doenças neuronais (depressão, crise de ansiedade, hiperatividade, síndrome de Burnout, déficit de atenção, síndrome da fadiga de informação) e não mais as imonológicas (CHUL-HAN, 2015). As doenças neuronais nascem do excesso de estímulos e da cobrança por mais desempenho. Vivemos a era da autoviolência ou da violência neuronal. A positividade reina sem concorrência: é sempre necessário melhorar a performance, é sempre preciso mais exposição de si, é sempre urgente uma mensuração e quantificação sem fim, que não podem suportar o negativo. Toda negatividade será interpretada como falta de foco ou incapacidade de autogestão da vida. O resultado disso é o recalque da dimensão comunitária da vida e um incremento abusivo do consumo de autoajuda, que invade as humanidades (a psicologia, a pedagogia e a filosofia) e, a longo prazo, é um paliativo inócuo.

O sujeito da sociedade do cansaço realiza um trabalho sem fim sobre o seu eu que, de acordo com Byung Chul-Han (2017a), é parecido com a introspecção e o exame de consciência protestante. Porém, em lugar de buscar o pecado, o sujeito do desempenho se esfalfa para buscar o pensamento negativo e reprimi-lo. Assim, nossa sociedade atual, sem nenhum senso dialético, busca a eliminação do negativo, esquecendo que a dor, o sofrimento e a decepção são partes constitutivas e essenciais de nossa experiência (CHUL-HAN, 2017a, 2017b). É sintomático, por exemplo, que na maior parte das redes sociais, não se tenha

o botão *dislike*, embora todas tenham o botão *like*. Igualmente sintomático é que a pornografia venha a substituir o erotismo, pois neste temos de nos defrontar com o outro, com o não-eu, o que implica se fragilizar nesse encontro, correr risco, se submeter à negatividade, enquanto a pornografia afasta esta negatividade por eliminar o encontro com o outro ao transformá-lo em mercadoria consumível, mero objeto de excitação. Do mesmo modo, o cuidado com a saúde se transforma na positividade narcísica de culto aos músculos (CHUL-HAN, 2014).

O capitalismo do século XIX operava por meio da coerção e da disciplinarização, enquanto o neoliberalismo é o capitalismo do *curtir* (CHUL-HAN, 2017b). E, dentro do cosmos instaurado pela tirania do *like*, o celular é um objeto de devoção que, assim como o foi um dia o rosário, constitui nosso instrumento de autoexame e autocontrole. O celular é um instrumento essencial de subjetivação, e mais eficaz por ser totalizante: está conosco na hora profana e na hora sagrada, no trabalho e no lazer. Na verdade, ele funde e confunde todas essas instâncias, impulsionando o que Byung Chul-Han (2015) chama de o *inferno do igual*. O celular abrange todos os momentos de nossa vida, e se é verdade que é um avatar do rosário, igualmente o é da máquina da era industrial. Como dirá Chul-Han, ele é uma máquina que, diferente da industrial, tem a vantagem de ser portátil e, assim, faz com que possamos trabalhar em qualquer lugar e a qualquer hora (CHUL-HAN, 2018). Não por acaso, pois, este aparelho será tão importante no desenvolvimento da trama de *Queda livre*.

O episódio *Queda livre* diferencia-se de outras distopias de *Black mirror* tanto por situar-se numa época muito próxima à nossa como também por se atrelar a um padrão de verossimilhança com o nosso mundo contemporâneo que abranda as usuais liberdades imaginativas da ficção científica e nos traz um sabor de representação realística, ainda que perpassado pelo exagero proposital. Basicamente, do ponto de vista da estratégia narrativa, os criadores² optam por uma representação pautada na deformação caricata, no exagero proposital, na atuação afetada para satirizar o *modus operandi* dos denominados *digital influencers*. O mundo de *Queda livre* rompeu a quarta parede e aboliu a distância entre os atores (*digital influencers*) e seu público, produzindo um quadro social de espetáculo total, onde todos são concomitantemente atores e espectadores. Constitui a absolutização daquilo que Byung Chul-Han (2017b) chama de “sociedade da transparência”, uma sociedade que corrói a esfera da intimidade e do segredo, que destrói a dialética entre o público e o privado, transformando a vida numa incessante performatização do eu.

Neste padrão social, que está plenamente sacramentado no universo de *Queda livre*, a negatividade do interdito, do segredo, do recato e da intimidade foi suplantada pela demanda de espetacularização de eu, única forma de obtenção de êxito social no “capitalismo do curtir” (CHUL-HAN, 2014). A existência se

² Dá-se preferência aqui por falar de *criadores*, para se acentuar o caráter de autoria coletiva que marca o processo de produção dos seriados, ainda que se saiba que Charles Brooker é um principal responsável pelos resultados de *Black mirror*.

confirma não no pensar, mas no ser percebido, não importa o custo; o valor do indivíduo é monetizado pelos likes e avaliações positivas que recebe. Assim como acontece hoje em aplicativos como o Uber, as pessoas recebem dos outros uma nota que varia de 1 a 5 estrelas. Esta nota, no episódio em estudo, indica não apenas o status pessoal do sujeito, mas também, e principalmente, a classe social e a profissão que este sujeito tomará pra si. A mobilidade social, neste capitalismo do like, depende de um fazer-se agradável aos outros para receber a bendita unção do like e da avaliação 5 estrelas. A partir de uma avaliação 4.5, o sujeito tem direito às benesses de uma moradia paradisíaca e uma convivência em ambientes sofisticados, confortáveis e depurados da inconveniente ralé classificada de 3.0 a menos.

A dialética que pautou a sociedade moderna, entre os donos do capital e o proletariado, foi substituída pelos *bem estrelados* e os *mal estrelados* ou *sem estrelas*. Quanto menos estrelas, quanto mais baixo a qualificação, mais precário o emprego e a moradia. E aqui, diferente da sociedade moderna, onde a luta de classes e o engajamento revolucionário acenavam um futuro igualitário plausível, toda esperança de transformação das condições materiais da sociedade foi abolida. Isto se deu pela extrema atomização do indivíduo, que passou a ser o exclusivo gestor de si, sem possibilidade de recorrer a uma comunidade, ou sindicato, ou tradição que lhe dê um apoio. Além disso, como se trata de uma sociedade transparente, onde todos veem o que todos fazem, e a punição está à mão de todos, qualquer ação desviante é negatizada com uma estrela e o indivíduo tomba na

escala social e se afunda no ostracismo, pois ninguém quer se aproximar de alguém que faça sua qualificação baixar.

Byung Chul-Han (2014) nos lembra que no panóptico tradicional, que pautou a sociedade moderna, havia um centro e uma periferia bem delineados, o indivíduo sabia de onde estava sendo observado. Hoje, o “panóptico digital” é mais insidioso e mais eficaz, porque é aperspectivista, isto é, desprovido de perspectiva. Nunca se sabe de onde se está sendo observado, nem quem observa. Todos vigiam todos; qualquer vídeo, palavra ou imagem que se expõe na rede é visto e printado não se sabe onde, nem por quantas pessoas. Uma frase infeliz dita há 10 anos num blog ou rede social pode derrubar até um ministro ou um presidente. Na sociedade representada em *Queda livre*, o “panóptico digital” foi plenamente consumado: não há ação velada, tudo é pornograficamente exposto e monetizado positiva ou negativamente. A vida torna-se um incessante autossacrifício e um estafante trabalho de encenação com o fim ser visto e receber uma boa aprovação. E este esforço todo, naturalmente, provoca um esvaziamento ético dos sujeitos, que agem pragmaticamente para receber likes, independente das consequências que tenham suas ações.

Ninguém, em toda a trajetória narrativa de *Queda livre*, encarna melhor o que foi apontado acima que a protagonista Lacie Pound. Há uma perfeita confluência, no filme, entre o *mise-en-scène* propositadamente *Kitsch*, com luzes estouradas e tons claros e pastéis, a parodiar a falsa leveza de uma propaganda de plano de saúde ou de banco privado, e a impostação forçada e o riso calculado para agradar da protagonista. Como reforço, a

música ambiental suave e clichê que compõe a cena nos ajuda a compor o quadro psicológico simplório da protagonista. Estamos em um mundo claramente construído *in vitro*, um ambiente que afugenta qualquer negatividade, um mundo de espaços amplos e cuja arquitetura abusa do branco e do rosa-bebê e do uso do vidro, conotando o caráter transparente daquela sociedade.

Lacie não só acredita neste mundo (ao contrário do irmão, visivelmente cético quanto a esta sociedade transparente), mas se empenha como poucos para subir seus likes e mudar de classe social. A protagonista é um claro exemplo do sujeito do desempenho teorizado por Byung Chul-Han (2015): ela explora a si mesmo desde a hora mais tenra da manhã, mentindo pra si, forçando simpatia e bajulando pessoas melhor escalonadas que ela. Sua vida é um desesperado projeto de moldagem do eu ao gosto de todos; não apresenta qualquer negatividade, tudo é positivamente transparente e desvelado, exceto quando se trata da relação com o irmão, com quem discute e que a classifica de nada menos que sociopata. O irmão é a válvula de escape de autenticidade que resta na vida dela.

Um sonho permeia a vida de Lacie e explica seu constante autossacrifício: ela, que é escalonada com 4.2, deseja atingir 4.5 para morar num lugar melhor. Para atingir este patamar, além de mentir para si e fingir simpatia em busca de like, Lacie despreza um amigo de trabalho que teve a nota rebaixada (aparentemente a culpa de Chester, o amigo, foi se deprimir porque rompeu uma relação; ele é rechaçado porque ameaça aquela sociedade transparente e positiva por ser portador de

uma negatividade que espanta likes) e aceita um convite para ser madrinha de casamento de uma suposta amiga que praticava *bullying* com ela na infância e adolescência. Lacie, lancinada pelo incremento de *likes*, não sente remorsos por esta dissociação cognitiva. Ela aceita esta e outras formas de violência autoimpingidas com o fim de performar melhor e obter a nota sonhada. Neste processo, se prepara lentamente o colapso psíquico que a aguarda no ápice do arco narrativo, no discurso de casamento, e a possível catarse encontrada no desfecho. Os percalços da viagem para ser madrinha de casamento, o encontro com a caminhoneira (outra cética, como o irmão, que tenta dissuadi-la de escravizar-se ao sistema) e o grotesco discurso forçado no casamento a conduzem à prisão, e nesta temos um desfecho que, embora pareça infeliz, pressupõe um gesto de resistência.

Na prisão, livre o aparato tecnológico, ela se depara com outro preso, um homem negro, vestido com muito alinho e aparentemente equilibrado – ao contrário dela, esfarrapada e em desequilíbrio –, que será a terceira pessoa da narrativa a rechaçar aquele modelo social (os outros dois foram o irmão e a caminhoneira). É possível pressupor que o outro personagem da prisão, não denominado, está ali por escolha, por haver se entregado, e não porque foi capturado e levado à força, como ocorreu com ela. No diálogo que os dois têm, em certo momento, ele ressalta a importância de continuar a pensar, sugerindo implicitamente ser isto impossível naquele modelo unidimensional de sociedade, pautado na tirania do mostrar-se e no culto ao *like*. O diálogo de dois, basicamente, reduz-se a

xingamentos. À primeira vista, a cena direciona a atenção do espectador para o *nonsense*, gerando apenas um humor sem sentido. No entanto, se se lembra que os dois são prisioneiros de um sistema que baniu a negatividade e instaurou a transparência, xingar significa recobrar a liberdade, significa restaurar a dialética do negativo e do positivo e repor a parte do humano que o sistema recalçou.

No fim, em plena desgraça, Lacie Pound descobre, ao menos parcialmente, pois não parece que ela seja capaz de inteligir na totalidade o complexo funcionamento do sistema que está inserida, que sua autocobrança desmesurada por mais desempenho não é recompensada com um pote de ouro no fim do arco-íris. No final de arco-íris, o que há é o resultado da violência neuronal e do recalque do negativo: um indivíduo estafado e em processo de desintegração psíquica.

REFERÊNCIAS

BOUSSO, Karina; NECHAR, Patricia Assuf; WODEVOTZKY, Robson Kumode. *Transformação do Corpo em Imagem: A Tecnologia e o Processo Criativo de Nosedive*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville – SC.

BLACK MIRROR. In: *WIKIPÉDIA*, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em:

- <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Black_Mirror&oldid=62310357>. Acesso em: 25 out. 2021.
- CHUL-HAN, Byung. *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, 2014.
- CHUL-HAN, Byung. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.
- CHUL-HAN, Byung. *Agonia de eros*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017a.
- CHUL-HAN, Byung. *Sociedade da transparência*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017b.
- CHUL-HAN, Byung. *No enxame: perspectivas do digital*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2018.
- FANTIN, Monica; SANTOS, Jose Douglas Alves dos; MARTINS, Karine Joulie. Black Mirror e o espetáculo revisitado: um estado da arte e algumas reflexões. *Diálogo Educ.*, Curitiba, v. 19, n. 62, p. 1147-1173, jul./set. 2019.
- FROMM, Erich. Posfácio (1961). In: 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MADEIRA, Vanêssa de Sousa; SILVA, Bruna Kelvyla Sousa da; RIOS, José Riverson Araújo Cysne. Reflexos da sociedade contemporânea: uma análise do episódio Nosedive, da série Black Mirror. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Fortaleza – CE*, 2017.
- MEDEIROS, Rosana Fachel de; PILLAR, Analice Dutra. “Queda livre” e as interações dos adolescentes nas redes sociais: algumas aproximações. *Communitas V4, N7* (Jan-Jun - 2020): Black Mirror e Educação, p. 79-90.

NOSEDIVE. Série Black Mirror. Diretor: Joe Wright. Produtor: Charles Brooker. Califórnia: Netflix, 2016. Son., col, 63 min.

SILVA, Igor. *Isso é muito Black Mirror: narcisismo digital e vigilância algorítmica na composição da crise ética contemporânea*. Natal, 2020. 83f. Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

XAVIER, A. S. C. S. *Black Mirror – nosedive: a influência da midiatização nas práticas sociais*. 47f. Monografia (Graduação em Publicidade e Propaganda) — Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais do Centro Universitário de Brasília, Brasília/DF, 2017.

OS/AS AUTORES/AS

Adriano Lima Drumond

Nasceu em Uberaba-MG, em 7 de março de 1980. Graduou-se em Letras, com habilitação na área de Português, pela UFMG, onde também obteve o título de mestre em Teoria da Literatura com dissertação sobre Camilo Castelo Branco. Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Línguas Portuguesa pela USP, com tese sobre Joaquim Nabuco como leitor/crítico de Camões, Adriano Lima Drumond é atualmente professor de Literatura no campus de Bom Jesus-PI da UESPI desde agosto de 2010. Há 10 anos vem desenvolvendo pesquisa voltada para a obra de José Guilherme Merquior. E-mail: adrianolima@bjs.uespi.br

Douglas De Sousa

Graduado em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Em 2017-2019 realizou estágio de pós-doutorado na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). É professor do Departamento de Letras do Campus de Presidente Dutra - MA/Universidade Estadual do Maranhão - UEMA e do Mestrado em Letras da UEMA. Tem livros organizados, bem como capítulos em livros, nacionais e artigos em periódicos eletrônicos. É integrante de corpo editorial de Editoras nacionais.

Coordena projetos de pesquisa, extensão e orientação níveis de iniciação científica e stricto sensu. Organizador do livro Itinerários 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor (2022) publicado pela Editora Cancioneiro e EDUEMA. E-mail: doug.rsousa@gmail.com

Flávia Cristina Silveira Lemos

Possui graduação em Psicologia/UNESP (1999). Graduada em Pedagogia, Especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional. Mestre em Psicologia e Sociedade/UNESP (2003). Doutora em História Cultural/UNESP (2007). Realizou pós-doutorado em Psicologia, na UFF, sob supervisão da Profa. Dra. Maria Lívia Nascimento, em 2016. Foi bolsista FAPESP no Doutorado. É professora associada IV na Universidade Federal do Pará (UFPA), atua na Graduação e na Programa de Pós-graduação em Psicologia/UFPA. Foi professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Educação/UFPA de 2010 a 2020. Integrou a Comissão de Direitos Humanos do Conselho Federal de Psicologia (2017-2019). Integrante do Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade. Foi Conselheira Titular no Conselho Federal de Psicologia (gestão 2011-2013). Foi coordenadora do Programa de Pós-graduação em Psicologia/UFPA (gestão 2011-2013). E-mail: flavialemos@ufpa.br

Flávio Luiz de Castro Freitas

Doutorado e Pós-Doutorado em Filosofia com área de concentração em Estrutura e Gênese do Conceito de Subjetividade pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), cuja linha de pesquisa é a subjetividade na filosofia da psicologia e da psicanálise, com estágio sanduíche pela Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne. Além disso, é professor

efetivo adjunto no departamento de Filosofia e professor permanente do Programa de Pós-Graduação (nível mestrado) Interdisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Contemplado com o edital universal para pesquisa (2018 - 2021) pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão - FAPEMA. E-mail: flavio.luiz@ufma.br

Francisco Adelino de Sousa Frazão

Doutor em Música pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (ESMU-UFMG). Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Professor do Instituto Federal do Piauí (IFPI), Teresina, Piauí, Brasil. **Endereço para correspondência:** Rua Breno Theodomiro de Carvalho, 2891, Dirceu I – Parque Flamboyant, Teresina, Piauí, Brasil, CEP: 64077-135. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3053-7055> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1190071582491387>. E-mail: adelinofraza@hotmai.com

Jamys Alexandre Ferreira Santos

Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), mestre em Cultura e Sociedade (PPGCult) pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e atualmente é doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Tem interesse, principalmente, nas filosofias de Nietzsche e de Gilles Deleuze, com afeição aos temas Estética, Filosofia da Arte e Filosofia & Literatura. Também, ultimamente, tem apreendido estas e outras temáticas nos Estudos Decoloniais, Africanos e Afrodiaspóricos. E-mail: santosjamys@gmail.com

Jéssica Modinne de Souza e Silva

Psicóloga, pesquisadora, escritora e artista visual de Belém-PA. Doutora e Mestre em Psicologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Pará (PPGP/UFGPA) e graduada em Psicologia pela mesma instituição de ensino superior. É docente na Faculdade Cosmopolita (Belém-PA) e Professora Colaboradora na Universidade do Estado do Pará (UEPA), no programa de aperfeiçoamento de Filosofia e Direitos Humanos (CCSE), pesquisadora do grupo de estudos Transversalizando (UFGPA) e do Grupo de Estudos e Pesquisa em Filosofia Moderna e Contemporânea - COGITANS (UEPA); também é artista visual colagista membro do coletivo MARPARÁ- Mulheres Artistas Paraenses e escritora membro do coletivo Escrevientes. Atuou como Psicóloga Escolar no Núcleo de Apoio ao Discente a ao Docente (NADD) do Centro Universitário Metropolitano da Amazônia (UNIFAMAZ). E-mail: modinnejessica@gmail.com

Jonas Rodrigues de Moraes

Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Mestre em História Social pela PUC/SP. Professor da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Codó, Maranhão, Brasil. **Endereço de correspondência:** Rua Espírito Santo, 725, Acarape, Teresina-PI, CEP: 64.003.750. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7450-9879> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6017428273634746>. E-mail: jonasacroa@yahoo.com.br

José Manuel Losada

Doutor pela Sorbonne University (1990), Visiting Scholar na Harvard University (1992 e 1994) e na University of Oxford

(1996-98), Professeur invité na University of Montreal (1995) e Senior Fellow da Durham University (2017). Proferiu conferências e seminários em cinquenta universidades europeias e americanas. Professor da Universidade Complutense. Publicou cerca de vinte livros na França, Suíça, Itália, Alemanha, Bélgica e Estados Unidos, incluindo *L'Honneur au théâtre* (Klincksieck, 1994), *Bibliografia do Mito de Don Juan na História Literária* (Edwin Mellen, 1997), *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle* (Droz, 1999), *Mito e mundo contemporâneo* (Bari, 2010, Prêmio Internacional Giovi. Città di Salerno, 2011), *Victor Hugo et l'Espagne* (Campeão Honorário, 2014) e *Mitocrítica cultural. Uma definição do mito* (Akal, 2022). Tem a seu crédito diversas traduções (*A Lenda dos Séculos*, de Víctor Hugo, Cátedra, 1994, *Le Romancero*, Imprimerie Nationale, 2003) e duzentos artigos em revistas especializadas de vinte países. E-mail: jlosada@ucm.es

José Ribamar Ferreira Junior

Graduação em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, (PUC-SP). Pós-Doutorado em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Estágio pós-doutoral na Université Sorbonne Nouvelle (2022). Atualmente é Professor Titular da Graduação em Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) da Universidade Federal do Maranhão, exercendo a função de docente permanente na Linha de Pesquisa Expressões e Processos Socioculturais. Docente permanente e ex-coordenador do Programa do Pós-Graduação em Comunicação

(Mestrado Profissional - PPGCOMPro), da Universidade Federal do Maranhão, campus São Luís. E-mail: jferr@uol.com.br

Laylah Yaphah Coêlho Cruz

Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Literatura de língua portuguesa, com ênfase no estudo do espaço ficcional. E-mail: laylahcoelho@gmail.com

Marcelo Seabra Nogueira Mendonça Lima

Graduando em Psicologia Centro Universitário Dom Bosco, Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda no Centro Universitário de Brasília, mestre em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (PGCULT-UFMA), MBA em Marketing (FGV), Varejo e Mercado de Consumo (USP), Docência no Ensino Superior (UNIASSELVI) e em Neuromarketing (UNYLEYA). E-mail: marceloslima20@gmail.com

Marcelo Ikeda

Professor Adjunto do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) com sanduíche na Universidade de Reading (Inglaterra). Sua principal pesquisa acadêmica é sobre as características de renovação do cinema brasileiro a partir dos anos 2000 e sobre as políticas públicas para o setor cinematográfico a partir dos anos 1990. Autor, entre outros, dos livros Cinema de garagem (com

Dellani Lima, 2011), Cinecasulofilia (Substância, 2014), Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos (Summus, 2015), Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine (Sulina, 2021), Revisão crítica do cinema da retomada (Sulina, 2022). Mantém o site Cinecasulofilia, com críticas de cinema. E-mail: marcelogilikeda@gmail.com

Nelson Shuchmacher Endebo

Formado em literaturas inglesa e alemã pela Portland State University, EUA, e foi pesquisador bolsista do DAAD na Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Alemanha. cursou mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. No momento, faz doutorado em Literatura Comparada pela Stanford University. Trabalha na interface entre história da ciência e tecnologia, história dos conceitos, antropologia e teoria das mídias, com ênfase na primeira modernidade. Atualmente conclui uma dissertação sobre engenharia mecânica e doutrinas sobre o movimento circular na era de Cervantes. E-mail: nse@stanford.edu

Rose Panet

Professora e pesquisadora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual do Maranhão. Graduada em Ciências Sociais e Jurídicas pela Universidade Federal da Paraíba (1992), especializada em estudos sobre a América Latina, opção antropologia, pelo Instituto de Altos Estudos da América Latina-IHEAL (1997), Paris/FR. Mestre em Antropologia Social e Etnologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales-EHESS (2003), Paris/FR. Doutora em Antropologia Social e Políticas Públicas (l'EPHE – UFMA). Diretora e roteirista de 20

filmes, sendo 16 etnográficos, 1 longa documental financiado pela ANCINE/FSA/EBC, para exibição em TVs públicas, lançado em 2017 pela Lume Filmes. Três ficções, um curtíssimo e duas séries para TV. E-mail: rosepanet@gmail.com

Saulo Cunha de Serpa Brandão

Professor Titular aposentado da Universidade Federal do Piauí e professor Adjunto A da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Dedicou-se ao ensino de Literatura nos anos de UFPI e atualmente ensina Inglês e Metodologia Científica na UFRPE. Desenvolve pesquisas nas áreas de Textometria e Literatura de Fantasia. É doutor em Letras pela UFPE/ISU e cumpriu duas missões de pós-doutoramento: o primeiro na UFSC e o segundo foi desenvolvido na University of Washington – Seattle. Ele escreveu e publicou vários artigos, capítulos e textos em anais dando conta de suas pesquisas. E-mail: saulo.brandao@ufrpe.br

Sannya Fernanda Nunes Rodrigues

Professora Adjunta da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), ligada ao Departamento de Educação e Filosofia. Graduada em Pedagogia e especialista em Coordenação Pedagógica pela UFMA. Mestre e doutora em Multimídia em Educação pela Universidade de Aveiro, Portugal (reconhecido pela UFRJ). Fez seu pós-doutorado na área da Interdisciplinaridade no Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (PGCult/ UFMA), com bolsa CAPES. Leciona nos programas de pós-graduação stricto sensu como professora permanente: PGCult (UFMA), no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UEMA, onde atua também como vice-coordenadora e RENOEN, doutorado em ensino. É

coordenadora da Avaliação da Graduação da Uema. E-mail: rodriguessannya@gmail.com

Teresa Cristina de Oliveira Porto

Mestra em Letras pela Universidade Federal do Piauí-UFPI, Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Língua Estrangeira – UNINTER e Graduada em Letras-Português, pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Trabalha como professora de Língua Portuguesa da rede privada de ensino, em Teresina, e é membro do Núcleo de Pesquisa em Literatura Contemporânea. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado na UFPI-PPGEL sobre o cinema de Nadine Labaki. E-mail: teresaporto28@gmail.com

Wanderson Lima

Professor universitário (UESPI) e escritor. Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, integra o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, onde desenvolve pesquisas e ministra disciplinas voltadas para a literatura comparada. Organizou com João Kennedy Eugênio a coletânea *Cinema e mal-estar na civilização* (Max Limonard, 2015) e com Douglas De Sousa *Literatura, Cinema e outras artes: teoria, confluências e processos de criação* (Elã, 2021). Em termos de obras individuais, publicou, em 2018, pela editora Horizonte a obra *Travessuras de um menino mau e outros ensaios sobre animação*; no ano seguinte, pela mesma casa editorial, publicou *Ensaios sobre literatura e cinema*. Por dez anos, foi editor da revista dEsEnrEdoS, da qual é membro fundador. E-mail: josewanderson@ccm.uespi.br

AS CRISES DO CONTEMPORÂNEO NO AUDIO VISUAL

Este livro aborda a natureza intrínseca da crise na modernidade, enfatizando que não é apenas um intervalo temporário, mas uma condição constante. A contemporaneidade é descrita pela persistência de ferimentos causados pela modernidade e secularização, levando à busca por um mundo pós-metafísico, um projeto ainda em andamento sujeito a debates acalorados e conflitos.

Os (as) autores (as) destacam a importância de refletir sobre as múltiplas crises que envolvem a sociedade atual, ressaltando a responsabilidade de pensar criticamente e tornar compreensível a ordem social multifacetada. A coletânea concentra-se nas narrativas audiovisuais como expressões que não apenas refletem a crise, mas também funcionam como laboratórios de testes, explorando futuros possíveis, soluções plausíveis e vislumbres de desastres iminentes.

A coletânea propositadamente destacou formas narrativas menos convencionais nos estudos literários, registrando sua qualidade e complexidade, enquanto os pesquisadores analisam filmes, séries, canções e mitos para fornecer uma compreensão mais profunda das crises sociais contemporâneas. Os organizadores incentivam os leitores a refletirem criticamente sobre o complexo momento presente e a interpretarem mais profundamente as narrativas que os cercam.

